W. HELBIG

FÜHRER DURCH DIE SAMMLUNGEN KLASSISCHER ALTERTÜMER IN ROM

I. BAND

GIFT OF
JANE K. SATHER

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII

EX LIBRIS

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FÜHRER

DURCH DIE ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN KLASSISCHER ALTERTÜMER IN ROM

VON

WOLFGANG HELBIG

DRITTE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN UNTER MITWIRKUNG VON

WALTHER AMELUNG · EMIL REISCH · FRITZ WEEGE

ERSTER BAND

DIE PÄPSTLICHEN SAMMLUNGEN IM VATIKAN
DIE STÄDTISCHEN SAMMLUNGEN AUF DEM KAPITOL
ANTIQUARIUM COMUNALE UND MUSEO BARRACCO

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER LEIPZIG 1912

DEM ANDENKEN

IHRER MAJESTÄT

DER KAISERIN FRIEDRICH

GEWIDMET

VORWORT.

Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage dieses Führers (i. J. 1899) hat sich der Bestand der antiken Monumente in den römischen Museen bedeutend vermehrt: die jungen staatlichen Sammlungen und das Antiquarium comunale auf dem Caelius sind beständig im Wachsen begriffen; zu den städtischen Sammlungen ist das Museo Barracco hinzugekommen. Auch im Vatikan hat sich das Museum Gregorianum durch Zuwachs vergrößert, während einzelne im Zusammenhang mit dem Skulpturenmuseum stehende Teile, die bisher dem Besucher verschlossen waren, neuerdings zugänglich gemacht worden sind. All das und dazu der immer breiter anschwellende Strom archäologischer Forschung, die auch dem alten Materiale mit stets erneuten Versuchen veränderter Gruppierung im kunstgeschichtlichen Zusammenhange und mit immer tiefer eindringender Kritik stets klarere Antworten auf alte wie neue Fragen abzugewinnen sucht, erklärt und entschuldigt das erhebliche Anwachsen des Umfanges dieser Auflage im Verhältnis zur zweiten.

Da Herr Prof. Helbig die letzten Jahre ausschließlich den vorbereitenden Studien zur dritten Auflage seines „Homerischen Epos" gewidmet hat und durch seine schwankende Gesundheit an dem regelmäßigen Besuch der Museen und Bibliotheken behindert wurde, ist es ihm unmöglich gewesen, die neue Bearbeitung der von ihm verfaßten Teile des Führers selbst in Angriff zu nehmen. Er betraute mit dieser Aufgabe den Unterzeichneten, dem er dazu sein sorgfältig gesammeltes Material von Literaturnachweisen zur Verfügung stellte und den er mit unermüdlicher Teilnahme am Lesen der Korrekturen wie durch vorsichtig erwägende Kritik in der Bewältigung der Arbeit wesentlich unterstützt und gefördert hat. Es handelte sich für den Unterzeichneten darum, die neuen Teile der Skulpturensammlungen zu beschreiben und den alten Text bei möglichster Erhaltung des Vorhandenen, soweit es notwendig schien, umzugestalten, sich überall aber streng an die in den Vorreden der beiden vorigen Auflagen dargelegten Prinzipien zu

halten. Neu beschrieben sind: im Vatikan die Galleria lapidaria, der Giardino della Pigna, die Galleria geografica; ferner das Museo Barracco und die Antiken im Palazzo Barberini. Umzugestalten waren die Beschreibungen des Konservatorenpalastes, des Antiquarium comunale und des Thermenmuseums, in das zudem die Antiken des Museo Buoncompagni übertragen worden sind und dessen Bestand sich um verschiedene hochbedeutende Einzelfunde, sowie eine ganze Abteilung, das Antiquarium romanum, vergrößert hat. Dagegen schien es erlaubt, die Beschreibung der Antiken in der Villa Albani erheblich zu kürzen, da schwerlich darauf zu hoffen ist, daß in absehbarer Zeit durch eine Änderung in den illiberalen Bestimmungen des gegenwärtigen Besitzers der Villa ein allgemeines Studium ihrer Schätze ermöglicht werden sollte.

Herr Prof. Reisch hat die von ihm für die früheren Auflagen des Führers verfaßten Beschreibungen des etruskischen Museums im Vatikan, des Kircherschen und des prähistorischen Museums im Collegio Romano persönlich revidiert und ergänzt, wobei er von den Herren Dr. Abramić und Praschniker unterstützt wurde. Auch er ist Herrn Prof. Helbig für seine Teilnahme am Lesen der Korrekturen verpflichtet, ebenso Herr Dr. Weege, dem die Aufgabe zufiel, das Museo di Villa Papa Giulio zu erläutern. Seine Ausführungen nehmen eingehend nur auf die Teile des Museums Rücksicht, deren Inhalt dank der gewissenhaften Anordnung, die ihm der jetzige Direktor des Museums, G. A. Colini, gegeben hat, ein zuverlässiges Material für archäologische Forschungen darbietet. Ausgeschlossen, wenigstens von detaillierter Besprechung, mußten auch jetzt die „Altertümer aus Narce" bleiben [1]), da die unzuverlässige Art ihrer Ausgrabung und ihrer Zusammenstellung im Museum den wissenschaftlichen Wert dieses Teiles der Sammlung leider fast ganz illusorisch erscheinen läßt. [2])

---

1) Vgl. Barnabei Antichità falische, parte prima (Monumenti pubbl. dalla R. Accademia dei Lincei IV p. 6 ff.).

2) Vgl. Fausto Benedetti Gli scavi di Narce ed il Museo di Villa Giulia; London, David Nutt, 1900. Die Aufsätze, die über diese Frage in Zeitungen und wissenschaftlichen Zeitschriften erschienen sind, findet man gesammelt in zwei Heften, die in Rom in der Stamperia Bondoniana 1901 und 1902 gedruckt wurden.

In der Reihenfolge der verschiedenen Beschreibungen ist insofern eine Änderung eingetreten, als die der vatikanischen Sammlungen jetzt alle im ersten Bande vereinigt sind. Wir glaubten damit einem praktischen Bedürfnis der Museumsbesucher zu entsprechen. Ebenso ist die Beschreibung der Sammlungen im Collegio Romano jetzt denen der anderen staatlichen Sammlungen eingereiht. Nur die Rücksicht auf die Verteilung des Stoffes in zwei ungefähr gleiche Bände hat die Trennung der Beschreibung des lateranischen Museums von denen der vatikanischen Sammlungen veranlaßt.

Nachträge pflegt der Leser eines Buches zu ignorieren. Der Unterzeichnete bittet, in unserem Falle eine Ausnahme von dieser Regel zu machen. Einige während der Drucklegung des Führers erschienene bedeutsame Arbeiten, sowie einzelne Umstellungen, die erst während des Druckes vorgenommen wurden, konnten nur in den Nachträgen Berücksichtigung finden; soweit möglich, ist darauf noch im Texte hingewiesen worden.

Rom, März 1912.

Walther Amelung.

INHALT.

Die vatikanischen Sammlungen.

	Seite
Braccio nuovo	1
Galleria lapidaria	33
Museo Chiaramonti	38
Giardino della Pigna	71
Museo Pio-Clementino	75
Das Belvedere	75
Sala di Meleagro	79
Cortile	84
Gabinetto di Canova	85
Gabinetto dell' Antinoo	89
Gabinetto del Laocoonte	95
Gabinetto dell' Apolline	104
Der Saal der Tiere	108
Galerie der Statuen	116
Das Zimmer der Büsten	142
Gabinetto delle maschere	158
Der Saal der Musen	167
Die Rotunde	187
Sala in forma di croce greca	202
Der Saal der Biga	210
Galerie der Kandelaber	220
Galerie der Tapeten des Raffael	250
Galleria geografica	250
Die Antiken der vatikanischen Bibliothek	258
Das sogenannte Museo profano der Bibliothek	258
Zimmer der aldobrandinischen Hochzeit	260
Das etruskische Museum im Vatikan	270
Die Vasensammlung	279
Die Bronzensammlung	350
Glasschrank mit Goldschmuck	387
Der Kapitolsplatz	407

Das kapitolinische Museum.

Seite
Hof 413
Halle 414
Galerie 426
Zimmer der Tauben 437
Kabinet der Venus 445
Zimmer der Kaiserbüsten 449
Sogenanntes Philosophenzimmer 456
Der Hauptsaal 473
Stanza del Fauno 485
Stanza del Gladiatore 489

Der Konservatorenpalast.

Die Halle 501
Der Hof 502
Erstes Stockwerk 510
Korridor 514
Sala degli Orti Lamiani 523
Garten 534
Sala degli Orti Mecenaziani 537
Saal der Bronzen 542
Das Vasenzimmer 550
Zimmer der Sarkophage 553
Zimmer der archaischen Skulpturen 555
II. Zimmer der Konservatoren 562
III. Zimmer der Konservatoren 564
IV. Zimmer der Konservatoren 565
Treppe 566
Zweites Stockwerk 569
Das Antiquarium Comunale 577
Museo Barracco 604

Nachträge 629

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

P. 8 Fig. 1 nach Röm. Mitteilungen XXV 1910 p. 49.
„ 20 „ 2 nach Zeichnung.
„ 31 „ 3 nach Overbeck Gesch. d. gr. Plastik I⁴ p. 127a.
„ 33 „ 4 nach einem Abdrucke der Cadesschen Sammlung.
„ 40 „ 5, 6 nach den Jahresheften des österr. arch. Institutes I 1898 p. 65 Fig. 33.
„ 53 „ 7 nach einem Denar der Sammlung Martinetti.
„ 55 „ 8 nach Mon. dell' Inst. IX 1872 T. 42.
„ 70 „ 9 nach Ann. dell' Inst. 1863 Tav. d' agg. O 3.
„ 125 „ 10 nach Jahrbuch d. arch. Inst. I 1886 p. 35.
„ 151 „ 11 nach Ann. dell' Inst. 1870 Tav. d' agg. EF 2.
„ 156 „ 12 nach Overbeck Gesch. d. gr. Plastik I⁴ p. 357 Fig. 99a.
„ 190 „ 13 nach Overbeck I⁴ p. 357 Fig. 99c.
„ 215 „ 14 nach einem Abdrucke der Cadesschen Sammlung.
„ 229 „ 15 nach Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d' agg. N 2.
„ 427 „ 16, 17 nach Friederichs Amor mit dem Bogen des Herkules (Berlin 1867) p. 4.
„ 461 „ 18, 19 nach Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer u. hellenistischer Völker T. VIII 31, 32.
„ 467 „ 20 nach Imhoof-Blumer T. VIII 25.
„ 473 „ 21 nach Arch. Zeitung XXVIII 1870 T. 30, 2.
„ 474 „ 22 nach Kluegmann die Amazonen in der att. Literatur u. Kunst p. 1.
„ 475 „ 23 nach Furtwängler Meisterwerke p. 292 Fig. 39.
„ 478, 479 Fig. 24, 25 nach Röm. Mitteilungen IV 1889 p. 68, 69.
„ 527 Fig. 26 nach Röm. Mitteilungen III 1888 p. 3.
„ 533 „ 27 nach Bull. della comm. arch. comunale XVIII 1890 T. III, IV.
„ 543 „ 28 nach einem Exemplare der Sammlung Martinetti.
„ 557 „ 29 nach Bull. comunale XVI 1888 T. XVII, XVIII.

Die vatikanischen Sammlungen

Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage dieses Führers sind zwei Bände eines ausführlichen Katalogs der antiken Skulpturen im Vatikan publiziert worden: Die Skulpturen des vatikanischen Museums, im Auftrage und unter Mitwirkung des Kaiserlich Deutschen archäol. Instituts (röm. Abteil.) beschrieben von W. Amelung (Berlin 1903 u. 1908). Die Ausgabe des dritten Bandes steht demnächst bevor. Dies Werk wird im Folgenden als Vatikan-Katalog zitiert. Neben den kurzen Beschreibungen der Sammlungen von E. G. Massi ist vom Vatikan eine offizielle, gut illustrierte Guida del Museo Vaticano (Roma 1908) ausgegeben worden.

Braccio nuovo.

Die in den Fußboden eingelassenen **Mosaike** mit schwarzfigurigen Darstellungen auf weißem Grunde stammen, soweit sie antik sind, aus einer Ausgrabung, die vom 4. April 1817 bis zum 12. April 1823 in einer bei Tor Marancio (vor Porta S. Sebastiano) gelegenen altrömischen Villa unternommen wurde, einer Villa, deren Erbauungszeit sich in die Zeit um 123 bis 165 n. Chr. datieren läßt.

Die ursprüngliche Anordnung der Mosaike ist nicht mehr festzustellen, ebensowenig, welche Stücke davon antik sind, welche von dem modernen Ergänzer herrühren. Vgl. Nogara le nozze Aldobrand. ed altre pitt. mur. ant. nella bibl. Vat. e nei Mus. Pontef. p. 55 ff.

Die in der vorderen Abteilung des Saales eingelassene Tafel enthält folgende Szenen: 1. Odysseus, an dem Maste seines Schiffes angebunden, fährt an der Insel der Sirenen vorbei. 2. Skylla ein Ruder schwingend; jeder der drei aus ihrem Unterleibe herauswachsenden Hundsköpfe faßt einen Genossen des Odysseus. 3. Eine auf einem Seegreife sitzende Nereide, die mit beiden Händen das über ihrem Haupte wallende Schleiertuch hält, vielleicht Leukothea. Der vor ihr auf einem Delphin reitende Knabe wird für ihren Sohn Palaimon oder Melikertes erklärt.

Die in der hinteren Abteilung eingelassene Tafel zeigt einen Triton, der in eine Muscheltrompete bläst und um den allerlei Seeungeheuer versammelt sind.

Vatikan-Katalog I p. 2—4. p. 913. Nogara i mosaici antichi conserv. nei palazzi pontef. del Vatic. e del Laterano p. 10 ff. T. XX—XXIII.

Das schöne kraterförmige **Gefäß aus ägyptischem Basalt,** das in der Mitte des Saales aufgestellt ist (Museumsnummer 39), wurde im Garten des Klosters von S. Andrea di Monte Cavallo gefunden. Es hat stark durch Feuer gelitten. Der Schmuck des Behälters deutet auf den bakchischen Kreis. Man sieht darauf szenische Masken und Thyrsen. Die Henkel erscheinen geflochten aus Rohrstengeln, wie sie vielfach zur Herstellung der Thyrsos-

stäbe verwendet wurden. Der aus einer grobkörnigeren Steinart gearbeitete Fuß ist modern.

Vatikan-Katalog I p. 58 n. 39 T. 6.

Die Betrachtung der an den Wänden aufgestellten Skulpturen beginnt rechts vom Eingange.

1 (5) **Karyatide.**

Sie befand sich vormals im Palazzo Paganica und gelangte 1823 durch Camuccinis Vermittelung in den Besitz des Vatikan. Ergänzt der Überlieferung zufolge unter Leitung Thorwaldsens der Kopf, die beiden Vorderarme, der von der l. Hand gehaltene Gewandzipfel, die Füße, die Plinthe.

Die Statue ist eine dürftig gearbeitete, aber im ganzen getreue Kopie nach der gegenwärtig in London befindlichen Karyatide vom athenischen Erechtheion, steht aber hinsichtlich der Ausführung beträchtlich hinter dem Originale zurück. Der attische Künstler, der, wie es scheint, zwischen 421 und 413 v. Chr., diesen Typus gestaltete, hat es meisterhaft verstanden, die Mädchenfigur als Gebälkstütze zu verwenden. Man sieht es der kräftigen und etwas gedrungenen Gestalt an, daß sie den auf ihr ruhenden Architrav leicht und sicher trägt. Der Peplos erinnert in den vertikal herabreichenden Falten an die Kannelüren von Säulen. Dabei kommt aber in der naturgetreuen Wiedergabe des Standes die Individualität des menschlichen Organismus vollständig zur Geltung. Die Tatsache, daß im Palazzo Giustiniani ehemals zwei ähnliche Statuen existierten — beide sind jetzt in Kopenhagen —, hatte im vorigen Jahrhundert zu der falschen Annahme geführt, auch diese Karyatide sei, ehe sie in den Vatikan gelangte, im Besitze des Giustiniani gewesen. Da der Palast dieser Familie in unmittelbarer Nähe des Pantheons liegt, hatte man weiter vermutet, alle drei hätten zu den Karyatiden gehört, mit denen der athenische Bildhauer Diogenes den Bau des Agrippa schmückte. Doch würde dieser Annahme schon der Umstand widersprechen, daß die fraglichen Statuen sich mit ihrer anspruchslosen Ausführung keineswegs über die Durchschnittsmasse der Skulpturen erheben, die wir aus dem Anfange der Kaiserzeit kennen. Hingegen müssen sich die Karyatiden des Diogenes durch besondere Vorzüge ausgezeichnet haben, da sie nach der ausdrücklichen Angabe des Plinius (n. h. 36, 38) von den römischen Kunstkennern hoch geschätzt wurden. Außerdem scheint es wenig glaublich, daß sich diese Karyatiden bis auf unsere Tage erhalten hätten. Vielmehr spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß sie bei dem großen Brande zugrunde gingen, der unter der Regierung Trajans den Bau des Agrippa zerstörte. Das Pantheon ist in der Gestalt, in der wir es kennen, vorwiegend ein Werk aus hadrianischer Zeit.

Rayet Monuments de l'art antique I pl. 41. Brunn-Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 177. Vatikan-Katalog I p. 9 n. 5 T. 2. Bull. comun. XXXIII (1905) p. 3ff. Die beiden Statuen aus dem Pal. Giustiniani s. in Ny Carlsberg Glyptotheks Kunstvaerker T. XX n. 286. T. XXI n. 301. Über die Chronologie des Erechtheions: Furtwaengler Meisterwerke p. 192ff.

2 (8) **Statue eines Jägers.**

Vormals im Garten Aldobrandini. Ergänzt außer Kleinigkeiten der ganze r. Arm, der l. Vorderarm mit dem Speere, der l. Unterschenkel abgesehen vom vorderen Teile des Fußes, der Stamm.

Die sehr mittelmäßig ausgeführte Figur wiederholt ein Motiv aus der Kunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. Im Belvedere (n. 126) befindet sich der Torso einer Replik, die besser gearbeitet ist, und deren Ausführung entschieden bis in das erste Jahrhundert der Kaiserzeit hinaufreicht. Der unserer Statue aufgesetzte Kopf des Commodus ist antik, aber nicht zugehörig.

Vatikan-Katalog I p. 13 n. 8 T. 2 u. p. 913.

3 (9) **Kopf eines Daciers.**

Gefunden auf dem Forum des Trajan. Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an den Lippen wie an den Haaren, die Büste.

Der Fundort und der Stil deuten auf trajanische Zeit.

Brunn-Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 179. Vatikan-Katalog I p. 15 n. 9 T. 1 und p. 913.

4 (11) **Silen mit dem Dionysosknaben auf den Armen.**

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt am Silen außer allerlei Kleinigkeiten die meisten Blätter des Epheukranzes und fast sämtliche Finger, der r. Armansatz, die l. Schulter und r. Hüfte, die Zehen des r. Fußes, der ganze l. Fuß, am Knaben die l. Seite des Vorderkopfes mit dem l. Auge, die Nase, beide Arme, ein Stück der l. Schulter, das l. Bein nebst der l. Hälfte des Gesäßes, der r. Fuß; außerdem der untere Teil des Stammes, Teile des Fells und die Plinthe.

Diese Gruppe muß im Altertum sehr beliebt gewesen sein, da wir von ihr mehrere Wiederholungen kennen, unter denen die vatikanische keineswegs die vorzüglichste ist. Silen, den l. Ellenbogen auf einen Baumstamm stützend, hält den Dionysosknaben, dessen Pflege ihm obliegt, auf den Armen und betrachtet ihn mit einem Ausdrucke, in dem sich Ernst, Wohlwollen und innige Zufriedenheit mischen, während der Knabe mit wonnigem Lächeln zu ihm emporblickt. Silen ist sehr edel gebildet. Die Tiernatur tritt nur in den spitzen Ohren, die jedoch unter dem Kranze beinahe vollständig verschwinden, und in den sehnigen Beinen hervor; ebenso ist die Leibesfülle sehr maßvoll angedeutet und die Säufermelancholie, die in größerem oder geringerem Grade den Gesichtsausdruck der späteren Silentypen beherrscht (vgl. n. 100, 868), zu einem milden Ernst veredelt. Diese Idealisierung und der dargestellte Gegenstand, der mit dem das Dionysoskind haltenden Hermes des Praxiteles eine nahe Verwandtschaft verrät, erinnern an die Kunstweise des Praxiteles. Doch zeigt der

Körper des Silen wie der des Knaben eine ungleich naturalistischere Behandlung, als wir sie an den sicher beglaubigten Typen dieses Meisters beobachten, eine Behandlung, die vielmehr entschieden den Einfluß lysippischer Plastik (vgl. n. 23) voraussetzt; ja, die Verwandtschaft mit Werken des Meisters von Sikyon ist so stark — man vergleiche das Motiv der Stellung mit dem des ausruhenden Herakles —, daß man nicht ohne Grund in dem Original der Gruppe eine Schöpfung des Lysippos selber vermutet hat. An den Haaren der beiden Figuren und an dem Baumstamme haben sich Reste einer rotbraunen Farbe erhalten.

Vatikan-Katalog I p. 16 n. 11 T. 2. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 71. Aufzählung der Repliken bei Klein Praxiteles p. 395—402.

5 (14) **Statue des Augustus.**

Gefunden in der der Livia gehörigen Villa ad gallinas an der Via Flaminia. Ergänzt unter Leitung Teneranis außer Kleinigkeiten ein Teil des l. Ohres und der l. Schulter, die Finger der r. Hand außer dem Goldfinger, der l. Zeigefinger, das Zepter, Teile des Rückens, des Mantels und des Delphins, die r. Zehen des Amor. Das l. Bein und der r. Arm waren bereits im Altertum einmal abgebrochen. Der Kopf ist aus einem besonderen Stücke gearbeitet und in den Körper eingelassen. Die Statue muß in einer Nische gestanden haben; denn die Rückseite ist ungleich weniger sorgfältig ausgeführt als die Vorderseite, und am Rücken hat sich der Rest eines eisernen Stabes erhalten, der offenbar die Figur mit einer dahinter befindlichen Mauer verband.

Der Kaiser ist dargestellt, wie er, ein stabartiges Attribut in der Linken, eine Anrede (adlocutio) an die Truppen hält. Der Mund erscheint leicht geöffnet. Die Richtung des Blickes und die Bewegung des Körpers folgen der erhobenen Rechten. Der Ausdruck des Gesichtes zeigt eine majestätische Ruhe, wie sie einer Persönlichkeit zukommt, die zu befehlen gewohnt ist. Wenn der Kaiser gepanzert, aber mit nackten Füßen erscheint, so kann man für diese im ersten Moment befremdende Abweichung von der realen Erscheinung auf zahlreiche Beispiele in der antiken Kunst der verschiedensten Zeiten und Gegenden hinweisen. Zweifellos liegt darin eine Vermischung zweier Tendenzen, von denen die eine den Dargestellten über die Sphäre irdischer Bedürftigkeit erheben, die andere doch nicht auf die Bewaffnung als etwas Charakteristisches verzichten wollte.

Der reich verzierte Panzer gibt offenbar einen metallenen Panzer wieder, aus dessen Fläche Reliefs herausgetrieben oder auf dem besonders gearbeitete Figuren (emblemata) aufgesetzt waren, während allerlei auf den Reliefs erhaltene Farbenspuren beweisen, daß man sich die Figuren durch verschiedenfarbiges Email nuanciert zu denken hat. Die Darstellungen beziehen sich auf die Regierung des Augustus im allgemeinen wie auf besonders bedeutungsvolle Ereignisse, die unter seinen Auspizien stattfanden. Zunächst sehen wir auf jeder der beiden Achselklappen eine sitzende Sphinx,

das Bild, mit dem der Kaiser bis zu der Periode der Ereignisse siegelte, auf die sich die Hauptdarstellungen an dem Brustpanzer beziehen. Da bemerken wir zuoberst den bärtigen Himmelsgott (Caelus), der durch den bogenförmig über dem Haupte gehaltenen Mantel das Himmelsgewölbe vergegenwärtigt; darunter den Sonnengott (Sol) auf seiner Quadriga im langen Gewande der griechischen Wagenlenker; die vor ihm schwebende Gruppe, ein geflügeltes Mädchen, das mit der Linken einen Krug erhebt und auf dessen Rücken eine Frauengestalt mit einer Fackel in der L. sitzt, personifiziert den Morgentau und die Morgenröte. Während diese Bilder den Himmel veranschaulichen, sieht man unten die durch die Regierung des Kaisers beglückte Erde mit dem Symbole des Überflusses, dem Füllhorn, und mit Handpauke (Tympanon — ursprünglich Symbol der Kybele, die wie Tellus als Mutter aller Wesen verehrt wurde) und mit Mohnkopf, neben ihr zwei Kinder, die sie als Ernährerin des Menschengeschlechtes bezeichnen. Die in der Mitte des Panzers dargestellte Gruppe eines orientalisch gekleideten Barbaren, der einem römischen Offizier einen Legionsadler übergibt, erinnert an ein Ereignis, das dem Augustus zu besonderem Ruhme angerechnet wurde. Er setzte es nämlich durch, daß die Parther im Jahre 20 v. Chr. die Feldzeichen zurückgaben, die sie den Legionen des Crassus in der Schlacht bei Karrhä (53 v. Chr.) abgenommen hatten. Wir dürfen demnach mit Sicherheit das Jahr 20 v. Chr. als obere Zeitgrenze für die Ausführung der Statue annehmen. Man hat in diesem Römer einen Offizier als Vertreter des römischen Heeres, Tiberius, den Abgesandten des Kaisers, oder Mars Ultor erkennen wollen. Für den Gott würden die idealen Züge des Gesichtes und die der römischen Mode widersprechenden Locken über den Ohren sprechen, gegen ihn das bescheidene Auftreten, der schmucklose Helm und die um die Taille gelegte Feldbinde. Wenn man aber in der Figur einen Sterblichen erkennt, ist die bestimmte Deutung auf Tiberius natürlich die weitaus wahrscheinlichere, und auch der Einwurf, daß es sich hier doch um eine Verherrlichung des Augustus handele, kommt dagegen nicht auf; war doch Tiberius damals nur der Bote des Gefeierten, war er doch vor allem der Sohn der Livia, für deren Villa die Statue gearbeitet wurde. Sieht man nun in dem Römer eine reale Persönlichkeit, so kann natürlich auch der Parther kein allgemeiner Vertreter seines Volkes sein, sondern nur der König Phraates IV. in Person; tatsächlich hat man an dem Kopfe die schwachen Spuren einer weißen Binde entdeckt, mit der die Königsbinde gemeint sein könnte, trotzdem die charakteristischen Enden dieses Kopfschmuckes fehlen und sicher niemals vorhanden waren. Die etwas umständliche Gebärde dieser Figur hat man so erklären wollen, als erhebe der Parther

das Signum, bevor er es dem Römer übergeben müsse, zum Himmel. Aber der Blick seiner Augen ist nicht erhoben, sondern deutlich auf den Gegner gerichtet, und so wird den Künstler bei der Komposition dieser Gestalt lediglich die Rücksicht auf dekorative Füllung der Fläche geleitet haben. Der neben dem Römer stehende Hund — es ist sicher ein Hund und kein Wolf dargestellt — ist vielleicht ähnlich wie bei den Darstellungen des Silvanus als Wächter und zwar in diesem Falle als Wächter der Reichsgrenze aufzufassen; übrigens war der Hund auch eins der heiligen Tiere des Ares. Man hat mit dieser im fernen Morgenlande spielenden Szene die Darstellung des Sonnenaufgangs darüber in engste Beziehung gebracht; doch dürfte die wahre Bedeutung jenes elementaren Vorganges vielmehr im Zusammenhange mit dem ganzen Reliefschmuck des Panzers zu suchen sein: ein neuer Tag des Segens steigt nach langer Nacht für Erde und Himmel empor durch das Verdienst des Augustus. Hinter dem Parther sitzt eine weibliche Figur, die als Personifikation eines besiegten Volkes erkennbar ist. Sie hält in der L. eine Schwertscheide, in der R. eine in einen Drachenkopf auslaufende Trompete; vor ihr befindet sich ein von einem Eber gekröntes Feldzeichen. Die Vereinigung dieser Attribute gibt ihre Trägerin als Gallia zu erkennen (die Kürze des Schwertes verbietet, an eine germanische Völkerschaft zu denken). So wird man die Figur auf den Sieg beziehen dürfen, den Marcus Valerius Messalla, der bekannte Gönner der römischen Dichter, 28 oder 27 v. Chr., nachdem Augustus vom Senat durch den Imperatorentitel (29 v. Chr.) bereits als oberster Kriegsherr anerkannt worden war, unweit Narbonne über die aufständischen Aquitaner davontrug. Die gegenüber dargestellte Personifikation sitzt trauernd da und streckt mit der R. ein Schwert vor, gleich als wolle sie es übergeben. Die nackten Beine deuten auf ein im südlichen Europa ansässiges Volk; das zierlich gearbeitete Schwert, dessen Griff in einen Vogelkopf ausläuft, ist das römische Soldatenschwert, der gladius Hispaniensis. Danach dürfen wir in dieser Figur Hispania, die Personifikation der Keltiberer, erkennen, deren Empörungen Agrippa 21 v. Chr. dadurch ein Ende machte, daß er die aufrührerischen Gaue entwaffnete. Diese unter den Auspizien des Augustus erzielte Beruhigung Spaniens gehörte zu den Resultaten, die von der gleichzeitigen Literatur mit besonderem Nachdrucke gefeiert wurden. Unterhalb der beiden Personifikationen sind Apoll mit der Kithara auf einem Greife und Diana mit der Fackel auf einem Hirsch reitend einander gegenüber gestellt, Lieblingsgottheiten des Augustus, denen er bei den i. J. 17 v. Chr. gefeierten Säkularspielen eine hervorragende Rolle zuwies.

Das schöne Motiv der Statue ist gewiß nicht von dem ausführenden Bildhauer erfunden, sondern aus der älteren, und zwar,

wie es scheint, der hellenistischen Kunst entlehnt, wie denn die Figur eines Königs oder eines Feldherrn auf einem hellenistischen Cameo und die eines Kriegers auf einem zu Kleitor in Arkadien gefundenen Relief, das mit Sicherheit dem Ende des zweiten oder dem Anfange des ersten Jahrhunderts v. Chr. zugeschrieben werden darf, eine sehr ähnliche Komposition zeigen. Man hat diese Annahme auch zu stützen gesucht durch einen Hinweis auf den neben dem r. Beine der Statue beigefügten, auf einem Delphin reitenden Liebesgott, der an die Abstammung der Julier von Venus erinnert und nach dem in seiner R. angebrachten Bohrloche eine aus Metall gearbeitete Peitsche hielt. Den fühlbaren Gegensatz zwischen der oberflächlichen Bildung dieses Amor und der sorgfältigen Ausführung der Hauptfigur wollte man dadurch erklären, daß der Bildhauer für diese ein älteres Vorbild kopieren konnte, aber bei der Anordnung der Nebenfigur mehr oder minder selbständig zu Werke gehen mußte. Der ganze Unterschied dürfte sich am einfachsten aus der Absicht des Künstlers erklären, die Wirkung der Hauptfigur möglichst wenig zu beeinträchtigen. Anderseits hat man sehr mit Unrecht von einer „verkümmerten" Bildung des Amor gesprochen; das Ungelenke entspricht den Eigenschaften des kindlichen Alters. Ja, man hat letzthin mit Recht darauf hingewiesen, daß der Kopf des Knäbleins Porträtzüge trage und in dem Dargestellten C. Caesar, den älteren der beiden Enkel und Adoptivsöhne des Augustus, erkennen wollen. Weiter hat man aus der Existenz dieses bei der Ausführung in Marmor notwendigen Beiwerks schließen wollen, die Statue sei eine Kopie nach einem bronzenen Vorbild und diese Annahme auch noch durch folgenden Hinweis zu stützen gesucht: an der Rückenplatte des Panzers findet sich auf dem r. Schulterblatt eine absichtlich fragmentierte Reliefdarstellung — ein Tropaion und ein mächtiger Flügel, den wir zu einer Viktoria ergänzen dürfen. Man hat nun angenommen, aus diesem Reste ließe sich schließen, beim Original sei der ganze Rücken mit Relief bedeckt gewesen. Aber der Schluß ist nicht bündig. Die Figur stand gegen eine Wand gerückt, und der Bildhauer deutete nur so viel an, als ein neugieriger Blick etwa erhaschen konnte; es kam nur darauf an, die Illusion zu erwecken, als sei auch der Rücken verziert. Jenes Nebenwerk aber ist, wie wir gesehen haben, einerseits so sinnreich, anderseits so diskret behandelt — der Stamm ist ganz hinter dem Beine versteckt —, daß wir es nicht mit den üblichen Stützen der Marmorkopien nach Bronzeoriginalen verwechseln dürfen. Endlich bleibt noch die Frage des Attributes. Das Zepter ist sicher falsch ergänzt; der Imperator kann nur die Lanze tragen, wenn wir ihm nicht, einer kürzlich geäußerten Vermutung folgend, eines von den zurückerlangten Feldzeichen selber in die

Hand geben wollen, so wie Germanicus auf den signis recept(is) devictis Germ(anis) geprägten Münzen in einer der vatikanischen Statue sehr ähnlichen Erscheinung dargestellt ist, die Rechte im Gestus der adlocutio vorgestreckt, eines der varianischen Feldzeichen im linken Arme (Fig. 1). Der besonders schön gelungene Kopf stellt den Kaiser etwa in der Mitte der Vierziger dar. Damit stimmen alle anderen Daten, die sich aus dem schmückenden Beiwerk gewinnen lassen; nach ihnen läßt sich ziemlich sicher bestimmen, daß die Statue etwa i. J. 18 v. Chr. gearbeitet wurde. Ihre Ausführung ist vorzüglich. Mag auch der Faltenwurf des Palliums etwas gekünstelt erscheinen, immerhin hat der Bildhauer den herabfallenden Stoff in naturentsprechender Weise zur Darstellung gebracht. Es genügt hierfür die gegenüberstehende geharnischte Statue n. 47 (129) zu vergleichen, an der der Mantel in ähnlicher Weise angeordnet, aber sehr schwerfällig behandelt ist.

Fig. 1.

An mehreren Teilen der Statue haben sich Spuren der ursprünglichen Polychromie erhalten. Die Pupillen sind nicht nur leicht mit dem Meißel umrissen, sondern auch durch eine Farbe hervorgehoben, die gegenwärtig bräunlich-gelb aussieht. An der Tunica bemerkt man Reste einer hellroten, am Pallium einer dunkelroten, an den Fransen des Panzers einer gelben Farbe, die vielleicht nur als Unterlage für eine Vergoldung diente. Auf die mannigfaltigen Farbenspuren, die sich an den Panzerreliefs erhalten haben, wurde bereits hingewiesen.

Mon. dell' Inst. VI, VII T. 84, 1; Ann. 1863 p. 432—449. Rayet Monuments de l'art antique II pl. 71. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 24—27 Fig. 2. Brunn-Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur n. 225. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 80, 3. Vatikan-Katalog I p. 19 n. 14 T. 2, p. 913 u. II p. 741 f. P. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 29. Hartel-Wickhoff Die Wiener Genesis p. 17. Strong roman sculpture p. 44. 355 Pl. III. Domaszewski Geschichte d. röm. Kaiser I p. VII (Studniczka) Titelbild. Röm. Mitteil. XXV (1910) p. 27 ff. Revue des études anc. (Bordeaux) XIII 1911 p. 107 ff. — Über die Drachentrompete: Revue archéologique 3. série XXIV (1894) p. 158 ff. — Über die Eberstandarte: S. Reinach Bronzes figurés de la Gaule romaine p. 255—256. — Der Cameo: Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) T. III 3 p. 113—115; IV (1889) p. 85 (vgl. Furtwängler Die ant. Gemmen III p. 158 Fig. 110). — Über das Relief von Kleitor: Friederichs-Wolters n. 1854.

6 (17) Statue des jugendlichen Asklepios.

Gefunden auf dem Quirinal im Garten der Monache Barberine. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, der r. Unterarm (doch ist die Hand bis auf die Finger antik), der Schlangenstab, der jedoch durch Reste unter der r. Achsel, am r. Oberschenkel und auf der Plinthe gesichert ist.

Die Statue stimmt in der Stellung, in der Weise, in der das Gewand umgelegt ist, und in dem Attribute des Schlangenstabes mit einem bekannten Typus des Heilgottes Asklepios überein.

Die starke Überarbeitung der Gesichtszüge, die ihnen etwas Individuelles gegeben hat, und die Stilisierung der Haare, die einer Manier entspricht, der wir öfters an römischen Porträts begegnen, erklären es einzig, daß man früher in der Figur den Arzt Antonius Musa erkennen wollte, der den Kaiser Augustus durch kalte Umschläge von einem Leberleiden heilte und infolgedessen durch die Errichtung einer Statue geehrt wurde. Aber Antonius Musa war bejahrt, als er den Kaiser in Behandlung nahm; jene Manier in der Wiedergabe der Haare weist vielmehr auf die Zeit der Antonine, und es ist ganz unglaublich, daß man damals noch das Porträt eines unter Augustus tätigen Arztes bestellt haben sollte. Daß die Augensterne nicht eingegraben sind, widerspricht der späten Datierung nicht, wohl aber der älteren Deutung; nur bei Idealbildern begnügte man sich auch damals noch mit malerischer Angabe der Pupillen. Trotz der Überarbeitung erkennen wir in dem Gesichte noch die Formen, wie sie für den Stil des 4. Jahrhunderts v. Chr. und insbesondere für Werke des Skopas charakteristisch sind, der denn auch einen jugendlichen Asklepios aus pentelischem Marmor für Gortys in Arkadien gearbeitet hat (Paus. VIII 28, 1). Aber man möchte wohl annehmen, der Meister von Paros habe sich weniger sklavisch an das Schema des herkömmlichen Typus gehalten. Der von dem Netze (Agrenon) bedeckte Omphalos, der neben dem l. Fuße der Statue angebracht ist, findet sich auch sonst an Asklepiosstatuen und weist, wie es scheint, auf den Vater des Asklepios, Apollon, hin.

Vatikan-Katalog I p. 29 n. 17 T. 4. Memorie della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. di scienze mor., stor. e filol.) p. 225f.

7 (18) **Büste des Kaisers Claudius.**

Bei Piperno (Privernum) gefunden. Ergänzt die halbe Nase, das r. Ohr, ein Stück unter dem Kinn, die r. Schulter und Teile der Büste.

Der Künstler hat sich bemüht, den Kaiser in möglichst edler Weise aufzufassen. Infolgedessen bietet sein Werk einen interessanten Gegensatz dar zu der Statue n. 40 (117), in der die lächerlichen Eigenschaften des Claudius scharf hervorgehoben sind.

Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 3, p. 346. Vatikan-Katalog I p. 31 n. 18 T. 3.

8 (23) **Sogenannte Pudicitia.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt der Kopf, die r. Hand, Splitter am Gewande, vier Zehen des l., die Spitze der großen Zehe am r. Fuße.

Nach der Analogie anderer ähnlicher Figuren dürfen wir annehmen, daß diese Statue das Porträt einer römischen Dame wiedergab. Das anmutige Motiv läßt sich bis zur hellenistischen Epoche hinauf verfolgen. Es erscheint besonders schön durchgeführt an

einer in Wien befindlichen Statue, deren Gewandbehandlung an die der pergamenischen Kunst erinnert. Auch das vatikanische Exemplar zeigt eine sehr geschickte Ausführung. Man beachte namentlich die Naturwahrheit, mit der die von dem Schleiertuche verhüllte l. Hand gebildet und der Chiton als aus einem schwereren, das Obergewand als aus einem dünneren Stoffe bestehend charakterisiert ist. Man hat gemeint, dem Bildhauer einen Fehler nachweisen zu können: die r. Schulter sei zu schmal ausgefallen; der Fehler verschwindet sofort, wenn man etwas von links der Statue gegenübertritt, denn tatsächlich ist die Schulter in der vollen Breite vorhanden. Die falsche Stellung der Statue ist nur dadurch bedingt, daß der Ergänzer dem modernen Kopfe eine zu starke Wendung nach der l. Schulter gegeben hat. Das Original dieser Statue und ihrer zahlreichen Wiederholungen scheinen von einem rhodischen Künstler im 3. vorchristlichen Jahrhundert geschaffen zu sein.

Vatikan-Katalog I p. 33 n. 23 T. 4, p. 913 u. II p. 742. Bull. com. XXXIII (1905) p. 7ff. Collignon Les statues funéraires dans l'art grec p. 290f.

9 (24) **Jünglingsbüste.**

Ergänzt außer Kleinigkeiten Nase und Büste.

Der Kopf ist eine in römischer Zeit gearbeitete Kopie nach einem griechischen Typus, der etwa um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. gestaltet worden ist. Die Formen und Proportionen entsprechen anderen sicheren Werken jener Zeit. Der Ausdruck des Gesichtes ist ernst, beinahe düster; das Haupthaar fällt wirr und gelöst über die Schläfe und den Nacken herab. In den Ansätzen, die auf beiden Seiten über der Schläfengegend sichtbar sind, hat ein Forscher die Reste von kurzen, aus den Locken herauswachsenden Stierhörnern erkannt und darauf hin die Büste auf den chthonischen Dionysos, Jakchos, gedeutet, für den Stierhörner bezeugt sind und auf den als Unterweltsgott der düstere Ausdruck recht wohl passen würde. Die Ansatzspuren unter den Hörnern, die jener Forscher für Tänienreste erklärt hatte, wurden dann überzeugend als Ansätze tierischer Ohren gedeutet, die hier aus den Haaren hervorragen. Der Gedanke an Aktaion mit Hirschgeweih und -ohren wurde bald auf Grund der weiten Stellung der Hörner widerlegt, und es tauchte der sehr wohl annehmbare Vorschlag auf, in dem Kopfe den eines Flußgottes zu erkennen, zu dessen Charakteristik Stierhörner und -ohren passen würden. Doch könnte man auch an der älteren Deutung auf Jakchos festhalten. Vgl. n. 406. Die Haare sind rauh gelassen, wie es scheint, zur Aufnahme einer Bemalung oder Vergoldung, die Fleischteile wohl schon von dem antiken Bildhauer und nicht erst von dem modernen Restaurator mit einer Beize durchdrungen, die zu der dem Fleische gegebenen Bemalung in Beziehung gestanden haben wird. Über die Gruppe

von Werken, mit der man den Kopf am ehesten in stilistischer Hinsicht vergleichen kann, vgl. n. 1108 u. 1878.

Bonner Studien (Berlin 1890) T. VIII, IX p. 143—153. Vatikan-Katalog I p. 37 n. 24 T. 3. II p. 742.

10 (26) **Statue des Titus.**

Zugleich mit n. 36 (111) gefunden in dem der Kirche S. Giovanni in Fonte benachbarten Garten. Ergänzt Teil der l. Braue, Rand des l. Ohres, Kleinigkeiten an der Gewandung, der r. Vorderarm und die l. Hand.

Der stark realistisch ausgeführte Kopf veranschaulicht auf das Deutlichste die beiden Eigenschaften, die in der Natur des Titus mit besonderer Schärfe hervortraten, eine starke Sinnlichkeit, aber dabei einen hohen Grad von Wohlwollen, während der mit der Toga bekleidete Körper einen schlagenden Beleg dafür liefert, wie die Toga geeignet war, selbst einer kleinen korpulenten Gestalt eine gewisse Würde zu verleihen. In dem auf der Plinthe befindlichen, mit Löchern versehenen Gegenstande hat man die Öffnung eines Bienenkorbes erkennen wollen und angenommen, daß hiermit auf die angestrengte Tätigkeit hingewiesen werde, welche Titus zum Wohle des Menschengeschlechtes entfaltete. Indes wäre eine solche Gruppe von Löchern gewiß eine sehr unklare Bezeichnung für einen Bienenkorb. Offenbar ist ein kleiner Baumstamm mit großem Astloch gemeint, und die Löcher sollen einzig den zerfressenen Zustand des Holzes veranschaulichen. In einer Falte der Tunica hat sich etwas rosa-rote Farbe erhalten.

Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. XII p. 32 n. 2, p. 37. Vatikan-Katalog I p. 40 n. 26 T. 4.

11 (27) **Gorgonenmaske.**

Zugleich mit n. 14 (40) und 30 (93) — n. 35 (110) ist ein moderner Gipsabguß — gefunden neben dem von Hadrian erbauten Tempel der Venus und Roma und demnach wohl zur Dekoration dieses Gebäudes gehörig.

Nach den kolossalen Dimensionen und der Ausführung, die sich darauf beschränkt, die Hauptformen mit möglichster Energie hervorzuheben, scheint es, daß diese Masken für eine Wirkung aus ansehnlicher Ferne berechnet und demnach in beträchtlicher Höhe angebracht waren.

Vatikan-Katalog I p. 41 n. 27 T. 6.

12 (36A) **Satyrknabe die Querflöte blasend.**

Gefunden am Lago Circeo, in der angeblichen Villa der Luculli. Ergänzt der Wirbel des Kopfes, Teile der Locken und der Ohren, der r. Arm, der l. Vorderarm mit der Flöte, viele Stücke in Körper und Fell. Die Figur war mehrfach gebrochen.

Die Ergänzung des Knaben als die Querflöte blasend ist durch andere Repliken gesichert (vgl. n. 1389, 1390). Der Typus scheint abgeleitet aus dem des ausruhenden Satyrs, der gegenwärtig allseitig als eine Schöpfung des Praxiteles anerkannt wird (vgl.

n. 42, 875). Doch besitzt der praxitelische Typus einen vornehmeren Charakter, während die Auffassung hier etwas Derberes hat und formelle Parallelen uns eher in die Nähe des Lysippos verweisen. Der Kopf hat eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem des bogenspannenden Eros (n. 776) und des Mädchens von Anzio (n. 1352). Die Ausführung ist lebendig, aber nicht sehr fein.

Vatikan-Katalog I p. 55 n. 38 A T. 5. Vgl. Klein Praxiteles p. 211 ff.

13 (176) **Niobide.**

Gefunden bei Tivoli, angeblich in der Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 164); vormals im Garten des Quirinals. Im Jahre 1907 wurde die Statue aus dem Museo Chiaramonti hierher übertragen.

Die Jungfrau flieht eilig nach rechts, wo wir uns die Mutter zu denken haben, den Mittelpunkt des Statuenzyklus, der Niobe inmitten ihrer flüchtenden oder sterbenden Kinder darstellte. Die R. griff nach rückwärts über die Schulter, um den flatternden Mantel festzuhalten; die L. war offenbar mit dem Ausdrucke des Schreckens zur Seite gestreckt, derartig, daß sie dem Betrachter die innere Fläche zukehrte. Eine besondere Betrachtung erfordern die Unterschiede, die wir zwischen dieser Statue und der entsprechenden florentiner wahrnehmen. Die Niobide zeigt hier einen höheren Wuchs und kräftigere Formen als dort. Während ferner an dem florentiner Exemplare der untere Teil des Chitons von zahlreichen kleinen Faltenbrüchen durchzogen wird, entwickelt er sich an dem vatikanischen in großen, einfachen Falten, die Form und Bewegung des Körpers allenthalben mit wunderbarer Klarheit hervortreten lassen und den Eindruck erwecken, als seien sie durch eine Weiterentwickelung der für die Parthenonskulpturen bezeichnenden Gewandbehandlung bedingt. Die Frage, welches der beiden Exemplare das Original getreuer wiedergibt, ist in verschiedenem Sinne beantwortet worden. Ein Kopist und noch dazu ein so mittelmäßiger Kopist, wie derjenige, der die florentiner Gruppe ausführte, war gewiß eher geneigt, sein Vorbild zu vereinfachen, als sich seine Aufgabe dadurch zu erschweren, daß er es mit zarteren Körperformen und mit einer komplizierteren Faltenbehandlung zum Vortrag brachte. Man hat demnach vermutet, daß die florentiner Figur das Original getreu wiedergebe, die vatikanische hingegen eine Umarbeitung sei, vorgenommen von einem Künstler der hellenistischen Zeit, der darauf ausging, den von ihm zu reproduzierenden Typus der Kunstweise des Pheidias anzunähern. Doch würde sich unter dieser Voraussetzung die Umarbeitung als eine dem Originale überlegene Schöpfung herausstellen. Jedenfalls ergibt sich ein ungleich natürlicherer Vorgang, wenn wir den umgekehrten Sachverhalt annehmen und voraussetzen, daß die vatikanische Statue die Originalfigur getreu, der florentiner Statuen-

zyklus hingegen die Niobidengruppe nach einer Umbildung wiedergibt, die ein hellenistischer Künstler damit vorgenommen hatte. Das vatikanische Exemplar ist die schönste weibliche Gewandfigur, die sich in römischen Museen befindet. Der Künstler hat es in meisterhafter Weise verstanden, das Gewand, auch wo es am Körper anliegt, als eine selbständige, den Körper bedeckende Hülle zu charakterisieren. Nur an wenigen Stellen verrät sich der Kopist; in den unteren Teilen fehlt den Falten die lebendige Bewegung, die in den oberen Teilen unvergleichlich schön gelungen ist.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 313. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 184 Abb. 35. Furtwaengler Meisterwerke p. 645. Vatikan-Katalog I p. 422 n. 176 T. 44. Löwy griech. Plastik p. 91 T. 116, 207.

14 (40) **Gorgonenmaske.** Vgl. n. 11.

15 (41) **Statue des Apollon.**

Gefunden 1885 in der Villa des Q. Voconius Pollio zu Castel Gandolfo und 1886 von Leo XIII. für den Vatikan erworben. Ergänzt Kopf und Hals, r. Arm mit Hand, l. Hand mit halbem Unterarm, sehr viele Teile der Falten und der Kithara, Spitze der r. großen Zehe. Die Oberfläche ist sehr verwaschen.

Apollon ist tanzend dargestellt, im linken Arme die schwere Kithara; in der R. müßten wir das Plektron, statt der Schale, ergänzen. Auch ist das Bild durch einen langen wallenden Mantel zu vervollständigen, dessen Reste sich im Rücken erhalten haben. Das Gewand läßt die Gestalt des Gottes, der als zarter Jüngling gebildet ist, wie nackend hindurchscheinen. Dieser Effekt und die Art, wie die Falten in langen Kurven über den Körper verlaufen und zu den Seiten der Glieder in reich bewegten Massen vorschlagen, erinnert lebhaft an die Statue der Nike des Paionios in Olympia, an das Relief einer Mänade im Konservatorenpalast (n. 946) und eine Reihe verwandter Skulpturen, die augenscheinlich die Wirkung einer bedeutenden Richtung in der griechischen Kunst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. vergegenwärtigen, einer Richtung, die mit Vorliebe jugendliche weibliche und männliche Gestalten in starker Bewegung verkörperte, die Gewandung nur als malerische Folie des Körpers gelten ließ und im letzten Grunde Polygnot, dem großen thasischen Maler, ihren Ursprung zu verdanken scheint. Die große Schlankheit des Körpers ist ein sicheres Anzeichen dafür, daß das Original des Apollon nicht zu hoch hinaufdatiert werden darf. Dieser eigenartige Stil hat bis an's Ende des 5. (Nike-Balustrade), ja in Ausläufern (wie den Werken des Timotheos; vgl. n. 804) bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts fortgewirkt.

Amelung Vatikan I p. 60 n. 41, Taf. 7.

16 (47) **Karyatide.**

Sie wurde unter Sixtus V. (1585—1590) zugleich mit einer anderen Karyatide, die 1786 der Engländer Townley erwarb, an der Via Appia ungefähr 2 Miglien von der Porta St. Sebastiano gefunden und zunächst

in der Villa jenes Papstes (Montalto, später Negroni, hierauf Massimi) aufgestellt. 1766 entdeckte man in derselben Gegend und zwar in einer Vigna der Familie Strozzi zwei andere Karyatiden, die sich gegenwärtig in der Villa Albani befinden (n. 1915, 1917), außerdem den Kopf einer fünften Karyatide und, wie es scheint, auch die kopflose Statue einer Bakchantin, der jener Kopf aufgesetzt wurde und die, in dieser Weise restauriert, ebenfalls in der Villa Albani steht (n. 1830). Vgl. Röm. Mitteilungen IX (1894) p. 141. Ergänzt an dem vatikanischen Exemplare der Kalathos, der größte Teil des Tragringes, das Haar über der Stirn, die Nase, das Kinn, die Unterlippe, der Hals, der größte Teil des darunter ansetzenden nackten Bruststreifens mit dem Halsbande, ein Stück an der l. Schulter, die l. Hand, das vorderste Glied des r. Zeigefingers, Teile der Falten, der r. Fuß. Die ganze Statue ist von moderner Hand stark überarbeitet.

Da diese Karyatide mit den anderen in derselben Gegend der Via Appia gefundenen hinsichtlich des Marmors, der Ausführung und der Dimensionen übereinstimmt, so dürfen wir annehmen, daß alle diese Exemplare zu der Dekoration eines und desselben Gebäudes gehörten, und zwar scheint es nach den an den Hinterköpfen angebrachten Pfeileransätzen wie nach anderen Merkmalen, die man an zwei Wiederholungen athenischer Provenienz beobachtet hat, daß diese Karyatiden nicht, freistehend, das Dach einer offenen Halle, sondern, pfeilerartig längs einer Wand angeordnet, ein verkröpftes Gebälk trugen. In der Gegend der Via Appia, in der man die römischen Exemplare entdeckte, lag der triopische Gau, der von Herodes Atticus zwischen 161 und 171 n. Chr. zu Ehren seiner verstorbenen Gemahlin Regilla angelegt wurde. Er hieß so nach dem Vorgebirge Triopion, in das die knidische Halbinsel auslief und auf dem ein berühmter Tempel der Deo-Demeter lag. Diese Demeter und die neue Demeter, Faustina, die Gattin des Antoninus Pius, wurden in der römischen Anlage des Herodes Atticus als Hauptgottheiten und neben ihnen Regilla, die Priesterin der Demeter und zwar, wie es scheint, der triopischen gewesen war, als Heroine verehrt. Die Annahme, daß die an der Via Appia gefundenen Karyatiden zu dem daselbst von Herodes Atticus gegründeten Heiligtume gehörten, ist an und für sich wahrscheinlich und wird durch die Körbe (kalathos) bestätigt, die sie auf den Köpfen tragen; denn wir wissen, daß derartige Körbe in dem triopischen wie in verwandten Kulten der Demeter eine hervorragende Rolle spielten. Die steinernen Jungfrauen sind hierdurch gewissermaßen als Dienerinnen der Demeter wie ihrer Schutzbefohlenen, der Regilla, charakterisiert. Nach alledem dürfen wir vermuten, daß die in Rede stehenden Karyatiden zwischen 161 und 171 n. Chr. für Herodes Atticus ausgeführt sind. Eine von ihnen (n. 1830) war mit einer Inschrift versehen, die als Verfertiger die Athener Kriton und Nikolaos namhaft macht. Die beiden Bildhauer scheinen für den Entwurf ihrer Karyatiden ältere Vorbilder benutzt zu haben, für die vatikanische eine Schöpfung aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrh. v. Chr. (vgl. dagegen n. 1917).

Die vatikanische Karyatide hielt in der R. ein Attribut, dessen aus der Hand hervorstehender Teil abgebrochen ist. Eine in Athen gefundene Wiederholung des gleichen Typus, an der dieses Attribut besser erhalten ist, gestattet darin eine jener Binden (*στέμματα*) zu erkennen, die in dem antiken Kultus die vielseitigste Verwendung fanden. Der Kalathos der vatikanischen Figur ruht auf einem Tragringe (*τύλη*, *σπεῖρα*), ähnlich denen, die noch heutzutage die Frauen im südlichen Italien unterlegen, wenn sie Lasten auf dem Kopfe zu tragen haben (vgl. n. 107).

Röm. Mitteilungen IX (1894) p. 138 C. Vgl. p. 134—161. Vatikan-Katalog I p. 65 n. 47 T. 7 u. p. 913. II p. 742.

17 (48) **Büste des Traian.**

Ergänzt Nase, Mittelstück beider Lippen, Kinn, beide Ohren und große Teile der Büste.

Die Ausführung ist sorgfältig aber trocken.

Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. XXVI p. 78 n. 17. Vatikan-Katalog I p. 68 n. 48 T. 6.

18 (50) **Statue der Selene.**

Gefunden vor Porta Cavalleggieri. Ergänzt die Nase, Teile der Lippen, die Schulterlocken fast ganz, Brustausschnitt mit Halsansatz, beide Arme, große Stücke im Gewande und an den Zehen des l. Fußes, der r. Fuß.

Die Statue war durchgebrochen und der obere Teil ist von dem Restaurator etwas zu weit nach hinten aufgesetzt worden, was namentlich in der Profilansicht eine störende Wirkung ausübt. Die beiden Löcher in der das Haupt umgebenden Binde dienten zur Befestigung einer metallenen Mondsichel. Selene schwebt von ihrem Wagen herab, indem sie dahin blickt, wo wir uns den schlafenden Endymion zu denken haben. Ihre Geberde und der Ausdruck ihres Gesichtes lassen eine eigentümliche Mischung von freudigem Staunen und Schüchternheit erkennen. Aus der Bewegung der Gewandfalten ersieht man deutlich, daß die Göttin soeben im Vorwärtsschreiten innegehalten hat. Die Plinthe ist nach vorn zugespitzt, hat also die gleiche Richtung wie der Blick der Göttin.

Vatikan-Katalog I p. 69 n. 50 T. 9. Vgl. Robert die antiken Sarkophagreliefs III p. 53.

19 (53) **Statue eines tragischen Dichters.**

Vormals im Palazzo Giustiniani. Ergänzt beide Schultern, große Teile der Brust, der die Rolle haltende r. Arm, die l. Hand, der untere Teil, Nase und Brauen der Maske, Stücke des Himation und allerlei an den Zehen. An dem aufgesetzten Kopfe ist nur die Gesichtsseite antik, doch ist auch daran alles Herausragende modern.

Die athletische Gestalt ist durch die tragische Maske, die sie auf der L. hält, als die eines tragischen Dichters kenntlich. Man hat ihr einen antiken Kopf des Euripides aufgesetzt, der jedoch

unmöglich zu der Statue gehört haben kann, da er im Verhältnis zum Körper viel zu klein ist. Die einfache, imponierende Erscheinung legt vielmehr den Gedanken an Aischylos nahe, und, da die Figur augenscheinlich auf ein Bronzeoriginal aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurückgeht, ist die Vermutung geäußert worden, dies Original könne die Statue des Aischylos gewesen sein, die Lykurg im Dionysostheater in Athen aufstellen ließ. Vgl. n. 1180.

Arndt griech. u. röm. Porträts T. 571. Vatikan-Katalog I p. 72 n. 53 T. 9 u. p. 913.

20 (54) **Büste des Pupienus** († 238 n. Chr.).

Ergänzt die Nasenspitze, die l. Braue fast ganz und sonstige Kleinigkeiten.

Da das Profil genau mit dem Münzporträt des Pupienus übereinstimmt, dürfen wir die Deutung als gesichert betrachten. Der Ausdruck des Gesichtes bekundet die Strenge, die von der Überlieferung als ein Hauptzug in dem Charakter dieses Kaisers bezeichnet wird. Die Ausführung ist für die Zeit, in der die Büste gearbeitet wurde, recht gut.

Bernoulli römische Ikonographie II 3 T. XXXVI p. 125 n. 1. Die hier gemachte Angabe, daß diese Büste 1862 bei dem Baue der Eisenbahn in der Nachbarschaft von Albano gefunden sei, ist unrichtig, da sie bereits 1822 an ihrem jetzigen Platze erwähnt wird. Vatikan-Katalog I p. 74 n. 54 T. 8. Strong roman sculpture p. 378 Pl. CXXIV.

21 (60) **Porträtkopf eines Römers.**

Vormals im Palazzo Ruspoli, vermutlich identisch mit dem „Caesaris caput collo oblongo et pendulo, oculis vigilibus cum verruca in gena dextra", das der französische Reisende Bellieure zu Anfang des 16. Jahrhunderts als „in domo Roscio" befindlich anführt (Rev. archéol. XLIII, 1882, p. 34). Ergänzt die Nase, Teile der Brauen und der Ohren, ein Stück der Stirn wie des Schädels, der Hals und die Büste.

Für die geläufige Benennung als Sulla liegt kein Grund vor. Offenbar ist eine jener geistreichen, skeptischen, fein gebildeten und epikureisch angelegten Persönlichkeiten dargestellt, deren es in der Übergangszeit von der Republik zur Monarchie so viele gab. Besonders bezeichnend für den Charakter ist der den Mund umspielende sarkastische Zug. Daß wir es mit einem bekannten Manne zu tun haben, beweist der Umstand, daß drei antike Wiederholungen dieses Porträts vorhanden sind, eine Büste im Museo Torlonia (vgl. n. 1913), eine andere im Louvre und ein Kopf, der einer in Lansdownehouse befindlichen Togastatue aufgesetzt ist. Bei allen drei Repliken hängt das Haar mit einer dreieckigen Spitze in die Stirn (dieser Teil ist hier ergänzt). Man sieht es dem Porträt an, daß es sprechend ähnlich ist. Die Behandlung der Oberlippe läßt deutlich erkennen, daß dem Manne die oberen Vorderzähne fehlen. Die zusammengekniffenen Augen und die von den äußeren Augenwinkeln auslaufenden Falten weisen auf Kurzsichtigkeit hin. So-

gar eine Warze, die der Mann auf der r. Wange hatte, ist im Marmor wiedergegeben. Der Vergleich dieses Kopfes mit der daneben stehenden Demosthenesstatue ist für die Erkenntnis des Gegensatzes zwischen griechischer und römischer Auffassung des Porträts sehr fruchtbar. Während die Statue nur die Eigentümlichkeiten, die für die historische Persönlichkeit des Demosthenes bezeichnend waren, veranschaulicht, ist in dem römischen Porträt die Natur, wie sie vor den Sinnen liegt, und mit allen Zufälligkeiten wiedergegeben.

Bernoulli römische Ikonographie I p. 91. Vatikan-Katalog I p. 78 n. 60 T. 8. II p. 742. Strong roman sculpture p. 350 Pl. CVI. Das Torloniasche Exemplar: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia (Roma 1884) T. 130 n. 508. Die in England befindliche Replik: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 444 n. 29.

22 (62) **Statue des Demosthenes.**

Vormals in der Villa Aldobrandini oder Mondragone bei Frascati, also wahrscheinlich im Gebiete von Tusculum gefunden. Ergänzt allerlei Flicken am Kopf, an der Brust, den Armen und dem Gewande, die beiden Vorderarme, soweit sie freistehen, mit den Händen und der Rolle, viele Stücke des r. Fußes und der größte Teil der Plinthe.

Dem Demosthenes wurde i. J. 280 v. Chr., 42 Jahre nach seinem Tode, zu Athen eine von Polyeuktos gearbeitete Bronzestatue errichtet, die ihn mit ineinander gelegten Händen, also offenbar trauernd um den Untergang der griechischen Freiheit, darstellte. Der Sicherheit der Erkenntnis, daß in der vatikanischen Figur eine lediglich falsch ergänzte Kopie dieses Werkes erhalten sei, stellte sich früher hindernd in den Weg, daß man die Hände einer zweiten Wiederholung zu Knole in England, die ebenso mit der Rolle ausgestattet sind, für antik erklärt hatte. Man half sich mit der Annahme einer Umarbeitung: das Original habe den trauernden Patrioten dargestellt; spätere Zeiten jedoch hätten in Demosthenes vielmehr die literarische Größe verehrt, und deshalb habe ihm der Kopist die Schriftrolle in die Hände gelegt. Aber eine erneute Untersuchung stellte fest, daß auch die Hände der englischen Wiederholung modern ergänzt sind. Es kam hinzu, daß sich bei einer zufälligen Grabung im Garten des Palazzo Barberini Reste einer dritten Wiederholung fanden, und zwar der r. Fuß und die gefalteten Hände. Mit Hilfe dieser Hände hat man das Bild des Originals in Gips und neuerdings auch in Metall wieder herzustellen versucht; die Wirkung dieser Restitutionen ist eine außerordentliche (die metallene befindet sich in dem städtischen Museum zu Stettin).

Die Individualität des Demosthenes ist in der Statue auf das meisterhafteste veranschaulicht. In dem scharf geschnittenen und von Furchen durchzogenen Gesichte liest man die ganze, an Kämpfen und traurigen Erfahrungen reiche Geschichte des Mannes. Die Bildung des Körpers, im besonderen die enge Brust, läßt deut-

lich erkennen, wie die Konstitution des Demosthenes für die Laufbahn, die er sich erwählt, nur wenig geeignet war und was für Energie er aufwenden mußte, um diese Schwierigkeit zu überwinden. Die eigentümlich zurückgezogene Unterlippe ist nach der Ansicht eines modernen Physiognomikers für die Stotterer bezeichnend.

Brunn-Bruckmann Denkm. gr. u. röm. Skulptur n. 429. Arndt griech. u. röm. Porträts T. 574. Archäol. Jahrbuch XVIII (1903) p. 25ff. mit Abbildungen einer Restitution in Gips. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 69 n. 2 Abb. 6 T. XI. Vatikan-Katalog I p. 80 n. 62 T. 11 u. p. 913f. II p. 742f. Moderner Cicerone Rom I p. 211—213. Löwy griech. Plastik p. 124 T. 153, 265 a, b.

23 (67) **Apoxyomenos** nach Lysippos.

Gefunden im April 1849 in Trastevere im Vicolo delle Palme unter den Trümmern eines umfangreichen antiken Privathauses. Ergänzt sind von Tenerani die untere Hälfte der Nase, ein Teil des r. Oberlides, das l. Ohr, einzelne Locken, fast die ganze Stütze der l. Hand, Teile der Strigilis mit der Spitze des Daumens, die Finger der r. Hand mit dem Würfel — nach einer falsch verstandenen Stelle des Plinius (n. h. 34, 55) —, die Zehen fast ganz und die Ränder der Plinthe mit einem Stücke des Stammes.

Die griechischen Jünglinge pflegten vor den Übungen in der Palästra ihren Körper mit Öl einzureiben und danach, um beim Ringkampfe ein festes Anfassen zu ermöglichen, mit feinem Sande zu bestreuen. Nach Vollendung der Übungen schabten sie diesen von Öl durchdrungenen Sand mit einer metallenen Striegel ab. Die Statue stellt einen Jüngling dar, der gerade damit beschäftigt ist, die untere Seite des r. Armes, der, ohne einen Gegenstand zu halten, vorgestreckt war, in dieser Weise zu reinigen. Sie ist eine marmorne Kopie nach einem Bronzeoriginal des Lysippos, das sich zu Anfang der Kaiserzeit in Rom befand und daselbst sehr beliebt war. Agrippa hatte es vor seinen Thermen aufgestellt; Tiberius versetzte die Statue in seine Gemächer, gab sie aber wieder heraus, als das Volk im Theater die Wiederaufstellung an dem früheren Standorte verlangte. Wir gewahren an der Marmorkopie alle Eigentümlichkeiten, die nach der Überlieferung für die Werke des Lysippos bezeichnend waren. Es heißt von diesem Künstler, daß er die Köpfe kleiner, die Gestalten schlanker gebildet habe als seine Vorgänger. Auch ein weniger geübtes Auge wird sofort den Unterschied bemerken, der hinsichtlich der Proportionen zwischen dem Apoxyomenos und älteren Typen obwaltet (vgl. n. 45). Wenn aber eine schlanke Gestalt schon an und für sich in höherem Grade beweglich erscheint als eine gedrungene, so wird dieser Eindruck bei unserer Statue noch durch die Haltung gesteigert, die ihr der Künstler gegeben. Alle Glieder spielen leicht und geschmeidig in ihren Gelenken; das nicht vollständig entlastete rechte Spielbein erweckt die Vorstellung, als ob sich der Oberleib in den Hüften elastisch hin und her wiege — alles dies Eigentümlich-

keiten, die in dem Bronzeoriginal schärfer hervortraten als in der Marmorkopie, da der Eindruck der Bewegung dort weder durch die vom r. Oberschenkel nach dem r. Arme emporreichende Stütze noch durch den am l. Beine angebrachten Stamm beeinträchtigt wurde. Der Körper erscheint allenthalben auf das feinste durchgebildet und bietet einen reizvollen Wechsel von Licht und Schatten dar. In wunderbarer Weise hat es der Künstler verstanden, die Haut als eine selbständige, das Fleisch überziehende Hülle zu behandeln und ihre an den einzelnen Körperteilen verschiedene Spannung auszudrücken. Das charaktervoll aber ohne jegliche Härte wiedergegebene Spiel der Muskeln veranschaulicht auf das deutlichste die Funktionen, die den einzelnen Muskeln obliegen, und trägt somit wiederum dazu bei, den Eindruck eines lebendig bewegten Organismus zu steigern. Der Typus des Kopfes ist keine Umgestaltung des polykletischen, wie man behauptet hat, sondern eine vollkommene Neuschöpfung, in deren Zügen sich der neue Geist der innerlich und äußerlich tiefbewegten Zeit Alexanders des Großen spiegelt. In Übereinstimmung mit der vorgeschritteneren Kultur läßt der Ausdruck einen reicheren geistigen Inhalt erkennen. Die Querfalte der Stirn bringt einen nachdenklichen, beinahe nervösen Zug in das feine Gesicht. Wie die Behandlung des Fleisches zeugt auch die des Haupthaares von dem eingehendsten Streben, die Natur getreuer als seither wiederzugeben. Bewundernswert ist bei alledem die außerordentlich großzügige, vornehme Stilisierung, die sich nirgends in kleinliche Äußerlichkeiten verliert. Mit dem Motiv der Arme hat Lysipp einen eigenartigen Versuch gemacht, die Tendenz, den Körper in einem klarentwickelten Flächenbilde darzustellen, eine Kompositionsweise, die sich an älteren Werken der antiken Plastik als durchaus herrschend kundgibt, zu durchbrechen, dem plastischen Erscheinungsbilde nicht nur reliefartige Bewegung der Flächen, sondern volle körperliche Rundung und Tiefe zu geben. Er folgt darin lediglich einem großen Entwickelungsgesetz des plastischen Sehens und Schaffens aller Zeiten, doch läßt sich darüber streiten, ob die Durchbrechung der Vorderfläche durch den herausragenden r. Arm eine glückliche Lösung des Problems darstellt.

Bei den französischen Ausgrabungen in Delphi hat man eine Gruppe von Statuen gefunden, von denen sich die mittelste, die Figur eines Thessaliers Agias, als griechische Marmorkopie nach einem bronzenen Original des Lysipp erweisen ließ, einem Werk aus verhältnismäßig früher Zeit des Meisters, während der Apoxyomenos aus der Zeit seiner größten Reife stammen dürfte. Dadurch und durch die verschiedene Art der beiden Kopien — dort freie Nachahmung, hier gewissenhaftes Abbild — erklären sich alle Unter-

schiede zwischen beiden Figuren, und es war verfehlt, deshalb den Agias oder gar den Apoxyomenos ganz aus dem Kreise der Werke des Lysipp zu verbannen.

Mon. dell' Inst. V 13, Ann. 1850 p. 223 ff. Rayet Monum. de l'art ant. II T. 47. Löwy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 7 Fig. 2. Brunn-Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur n. 281. Vatikan-Katalog I p. 86 n. 67 T. 11 u. p. 914. Löwy griech. Plastik p. 103 T. 124 f. Bulle d. schöne Mensch[2] T. 62. Der Kopf: Brunn-Bruckmann n. 487. Vgl. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 347—350. Journal of hell. studies 23 (1903) p. 130 ff. 25 (1905) p. 234 ff. Mem. della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. delle scienze mor., stor. e filol.) p. 188. 234.

24 (71) **Verwundete Amazone** nach Polyklet.

Gefunden in der Villa Aldobrandini bei Frascati, dann in der Sammlung Camuccini. Ergänzt die Nase, Teile der Lippen und des Halses, beide Arme, der Köcher, das r. Bein, das l. vom Knie abwärts, der Stamm, die Plinthe.

Fig. 2.

Der Restaurator hat mehrere Ansätze abgemeißelt, deren Spuren jedoch noch deutlich erkennbar sind. Aus diesen und aus dem Vergleiche anderer besser erhaltener Wiederholungen ergibt sich das ursprüngliche Motiv mit vollständiger Sicherheit. Zu seiner Veranschaulichung dient beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 2), deren Richtigkeit durch ein kürzlich in Ephesos zutage gekommenes Relief bestätigt wird. Die Amazone hielt die r. Hand über den Kopf, derartig, daß zum mindesten der Daumen auf dem Schädel auflag. An der l. Seite war ein Pfeiler angebracht und mit der Statue verbunden durch eine Stütze, die an der Stelle, an der der Ergänzer den Köcher beigefügt hat, in den Körper eingriff. Die Amazone stützt sich mit dem l. Unterarme auf diesen Pfeiler und die Linke hielt kein Attribut. Der schmerzliche Ausdruck des Gesichts findet seine Erklärung in einer Wunde, die neben der r. Brust durch einen leisen Meißelhieb angedeutet ist (wenn die Angabe der Wunde auf der ephesischen Relieffigur fehlt, so ist zu bedenken, daß diese lediglich Dekorationszwecken diente; die Wunde fehlt bei keiner der statuarischen Repliken). Die Statue stellt demnach eine Amazone dar, die ausruht, ermattet und außerdem durch den Schmerz einer Wunde gepeinigt. Doch hat der Künstler die Figur vorwiegend nach formalen Gesichtspunkten angeordnet und darauf

verzichtet, die Wirkung der Wunde in einer genau der Natur entsprechenden Weise zu veranschaulichen. Allerdings ist das Auflegen der Finger auf den Kopf pathologisch gerechtfertigt, da Personen, die einen stechenden Schmerz empfinden, vielfach mit den Fingern auf die Kopfhaut drücken. Hingegen müßte bei einer der Realität entsprechenden Darstellung nicht der r. sondern der l. Arm erhoben sein; denn die Hebung des r. würde die auf der r. Seite der Brust befindlichen Muskeln anspannen und somit den Schmerz der daselbst klaffenden Wunde steigern.

Die Statue zeigt die für die Kunst des Polyklet bezeichnenden Eigentümlichkeiten. Vergleicht man ihren Kopf mit dem des Doryphoros (n. 45), so meint man, Bruder und Schwester vor sich zu sehen. Ebenso stimmen mit der Kunstweise des Polyklet der kräftige, untersetzte Körper, der vortrefflich für das Mannweib paßt, als das uns die Amazone im Mythos entgegentritt, Stellung und Haltung. Der Mangel an konsequenter Motivierung, den wir neben hoher formaler Vollendung an dieser Amazonenstatue wahrnehmen, findet Analogie in dem Diadumenos desselben Künstlers (vgl. n. 1034), und in anderen Gestalten, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben hat. Die scharfkantige Behandlung der Gesichtsformen und die an Ziselierarbeit erinnernde Ausführung der Haare weisen deutlich auf Bronzetechnik zurück. Nach alledem dürfen wir als Original eine im Altertum hochberühmte, bronzene Amazone des Polyklet annehmen. Abweichende Versuche, diesen Typus dem Kresilas oder Phradmon zuzuschreiben, sind nicht genügend begründet.

Jahrbuch des deutschen arch. Instituts I (1886) p. 15 D, p. 25—27, p. 29—34, p. 39—41. Furtwaengler Meisterwerke p. 293 ff., p. 449—450. Vatikan-Katalog I p. 90 n. 71 T. 11. Das Relief aus Ephesos ist abgebildet: Jahreshefte d. Österr. archäol. Institutes V (1902) Beiblatt p. 63 Fig. 17. — Die Rückführung auf Kresilas s. im Arch. Jahrbuch XII (1897) p. 81—86, die auf Phradmon bei Mahler Polyklet p. 87 ff.

25 (72) Kopf des letzten Königs von Numidien und Mauretanien **Ptolemaios** (21—40 n. Chr.), Sohnes Jubas II.

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt die Nase mit Oberlippe, beide Ohren, Flicken im Gesicht und die Büste.

Die Benennung ist durch die Münzen des Ptolemaios gesichert. Außerdem wurden fünf Exemplare dieses Porträts in Caesarea (Scherschel), der ehemaligen Hauptstadt von Mauretanien, oder ihrer nächsten Nähe gefunden. Das Gesicht zeigt einen Typus, wie wir ihm noch heute bei den Abkömmlingen der Numidier, den Kabylen begegnen, und einen düsteren Ausdruck, der in den unglücklichen Schicksalen jenes Fürsten hinlängliche Erklärung findet. Vgl. n. 1829.

Vatikan-Katalog I p. 91 n. 72 T. 10 u. p. 914.

26 (83) **Statue der Hera.**

Gefunden in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Ostia. Ergänzt der Kopf mit Hals, Brust und Schultern, soweit sie nackt sind, der r. Arm und ein großer Teil des l. Armes mit Händen und Attributen, der l. Fuß, die Zehen des l. und beinahe die ganze Plinthe.

Die Statue gibt einen in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts geschaffenen Typus wieder, der uns am besten erhalten ist in einer Kopie, die aus Villa Borghese nach Kopenhagen gelangt ist. Er ist nahe verwandt einer unter n. 1539 besprochenen Aphroditefigur, zeigt jedoch eine etwas weichere Formengebung als diese, sodaß man den Eindruck empfängt, als sei der durch die Statue Borghese-Jacobsen vertretene Typus von demselben Meister, der die Aphrodite bildete, jedoch in etwas späterer Zeit oder von einem unmittelbaren Schüler dieses Meisters geschaffen. Der Versuch, die Erfindung der beiden Typen dem Alkamenes, einem Schüler des Pheidias, zuzuschreiben, ist nicht genügend begründet. Jedenfalls lassen die beiden in Rede stehenden Typen die großartige Auffassung und Formengebung vermissen, die für die Plastik des Pheidias bezeichnend waren. Sie vertreten vielmehr eine Richtung, die vorwiegend auf Anmut und feine Durchführung ausgeht (man vgl. die Bemerkungen zu n. 15). Der Chiton erscheint an beiden Typen aus einem feinen Stoffe gearbeitet, durch den allenthalben die Körperformen durchschimmern, und läßt den oberen Teil der l. Brust entblößt. Daß Aphrodite im fünften Jahrhundert mit einem derartigen, auf den sinnlichen Reiz berechneten Chiton dargestellt wurde, hat nichts Auffallendes. Hingegen muß es immerhin befremden, daß ein damaliger Künstler Hera, die Göttin, die den Begriff der Ehefrau verkörperte, mit einem solchen Gewande auszustatten wagte. Doch wurde der Typus in seiner Weiterentwicklung sicher zur Darstellung der Hera verwendet (vgl. n. 295).

Klein Praxiteles p. 63—66 (p. 64 Anm. 1 n. 2). Vatikan-Katalog I p. 98 n. 83 T. 13. Die Kopenhagener Statue s. bei Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg T. 56—58.

27 (86) **Statue der Fortuna** mit Füllhorn, Steuerruder und Weltkugel.

Gefunden zu Ostia durch R. Fagan. Ergänzt Nase, Lippen und Kinn, Teile des l. Ohrs, fast der ganze Rand des Diadems, das Himation am Hinterkopf, Hals mit Brustausschnitt, Teile der Locken, des Füllhorns, des l. Mittelfingers und des Steuers, Flicken im Gewande.

Man hat der Statue einen antiken aber nicht zugehörigen Kopf aufgesetzt, der den Charakter einer ernsten matronalen Göttin trägt. Er ist weit schlechter gearbeitet als der Körper, der auf eine Schöpfung aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert, und zwar aus dem Kreise des Praxiteles, zurückgeht. Die speziell römischen Attribute — Steuer und Weltkugel — hat jedenfalls erst der Kopist hinzugefügt.

Vatikan-Katalog I p. 101 n. 86 T. 13, p. 914 u. 915f. II p. 743. Journal of the archaeol. Institute of America in Rome XII (1908) S. 328f. n. 1 Fig. 4.

28 (89) **Griechische Porträtstatue** mit dem Kopfe des Sophokles.

Ergänzt der r. Arm mit der Rolle, die l. Hand, der r. Unterschenkel von der Mitte der Wade abwärts nebst den ihn umgebenden Gewandteilen, beinahe die ganze Plinthe. Der dem Körper aufgesetzte Kopf (erg. die Nase, l. Braue, Teile beider Ohren, des Hinterkopfes und des Halses) ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig. Er besteht aus anderem Marmor; die Bruchstellen sind durch Abarbeitung in Übereinstimmung gebracht.

Der Kopf gibt einen bekannten Typus wieder, den man früher Homer oder Hesiodos nannte, in dem man jetzt aber ein Porträt des greisen Sophokles erkannt hat (vgl. n. 149). Die Arbeit dieses Exemplares ist sehr oberflächlich; nicht besser die der Statue, in der eine männliche Porträtstatue aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. kopiert ist.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts T. 573. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 28f. u. p. 130 n. 13. Vatikan-Katalog I p. 104 n. 89 T. 15 u. p. 914.

29 (92) **Statue der Artemis.**

Sie befand sich vormals in der Villa Doria-Pamfili und wurde von dem Fürsten Andrea dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt beide Arme, ein Stück der l. Schulter, die Spitze der r. Brust, sehr viele Teile des Gewandes, ein Stück des l. Unterschenkels hinten, die Zehen des l. Fußes und ein Stück an den Zehen des r. Fußes. Der Kopf (ergänzt die Nase, allerlei Flicken und der freistehende Haarschopf zwischen Hinterkopf und Köcher) ist antik aber stark abgeputzt und nicht zugehörig. Er ist im Vergleiche mit dem Körper zu klein und an der Stelle, wo Hals und Gewand zusammentreffen, durch ein modernes, streifenförmiges Einsatzstück mit der Büste verbunden.

Die Statue, von der der Körper herrührt, gibt einen Typus wieder, der im Altertum hochberühmt war; denn es haben sich mehrere Wiederholungen der Figur erhalten, unter denen die nach dem ehemaligen Besitzer, dem Fürsten Colonna, zubenannte Diana Colonna im Berliner Museum den größten Ruf genießt. Die Göttin schreitet vorwärts in mäßig eilender Bewegung, bei der die schönen Formen des kräftigen jungfräulichen Körpers unter dem Gewande klar hervortreten. Der l. Arm ist falsch ergänzt. Wie sich aus der Senkung des erhaltenen oberen Schulterstückes ergibt, war er nicht erhoben, sondern abwärts gestreckt. Die Hand hielt vermutlich einen Bogen. Den r. Arm kann man sich mit geöffneter Hand leicht zur Seite gestreckt denken, eine Bewegung, die vollständig am Platze sein würde unter der Voraussetzung, daß die Göttin soeben den Pfeil abgeschossen hat und ihr Blick dem Fluge des Geschosses folgt. Der Stil deutet auf den Anfang des vierten Jahrhunderts v. Chr. Ein Gelehrter hatte vermutet, das Original sei das von Damophon für Messene gearbeitete Kultbild der Artemis Laphria gewesen. Doch ist diese Annahme nicht mehr zulässig, seitdem uns die zu Lykosura im Tempel der Despoina unternommenen Ausgrabungen darüber belehrt haben, daß Damophon nicht, wie früher angenommen wurde, im vierten sondern erst im zweiten Jahrhundert v. Chr. tätig war. In der Berliner

Wiederholung ist der Körper mit einem Kopfe verbunden, der stilistisch vorzüglich zu ihm passt; doch schienen bestimmte Angaben über den Fund der Statue der Zusammengehörigkeit beider Teile zu widersprechen. Erst vor kurzem haben die deutschen Ausgrabungen in Milet eine weitere Wiederholung zutage gefördert, durch die nun diese Zusammengehörigkeit gegen jeden Zweifel gesichert wird. Wenn der Gelehrte, dem wir diese Beobachtung verdanken, in seiner Publikation das Original für ein Werk der nordgriechisch-ionischen Schule aus der Mitte des 5. Jahrhunderts erklärt, so können wir dem unmöglich zustimmen, doch würde eine Erörterung seiner Gründe hier zu weit führen. Der Leser vermag sich durch einen Vergleich mit dem gegenüberstehenden Apollon (n. 15) leicht eine eigene Meinung zu bilden. Der Kopf der vatikanischen Statue zeichnet sich im besonderen durch die Anmut aus, mit der die reiche Lockenfülle angeordnet ist. Zwei kleine Bohrlöcher, die hintereinander oberhalb der Stirnbinde in dem Haare angebracht sind, haben ehemals, während die Figur in der Villa Doria-Pamfili aufgestellt war, zur Befestigung einer Mondsichel gedient. Die Oberfläche des Marmors ist jetzt so vollständig überarbeitet, daß wir nicht mehr feststellen können, ob der Ergänzer etwa antike Löcher benutzt habe. In St. Petersburg befindet sich eine Wiederholung des Kopfes mit strenger stilisierten Formen, bei dem die Löcher fehlen. Zweifellos gibt jene Kopie das Original stilistisch getreuer wieder; wir müssen seine Entstehung demnach in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. datieren.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 251. Furtwaengler Meisterwerke p. 143. Klein Praxiteles p. 310—311. Vatikan-Katalog I p. 106 n. 92 T. 15. II p. 743. Jahrbuch d. archäol. Instituts XXVI (1911) p. 34 ff. Über die Ausgrabungen von Lykosura: Kabbadias Fouilles de Lykosoura, Athènes 1893. Vgl. n. 787. Den Kopf in St. Petersburg s. in dem Compte-rendu de l'acad. imp. de St. P. 1881 p. 130 ff. T. VI 1—2.

30 (93) **Gorgonenmaske.** Vgl. n. 11.

31 (97a) **Römische männliche Porträtbüste.**

Gefunden in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts bei Tor Sapienza (vor Porta maggiore) zugleich mit der Büste n. 33 und angeblich einer Büste des Octavian, die sich im Pal. Casali befinden soll; aber Nachforschungen haben ergeben, daß sich dort keine derartige Büste befindet. Ergänzt die untere Hälfte der Nase, Teile des r. Auges und Ohres.

Man hat in dieser gut, aber konventionell gearbeiteten Büste früher den Triumvirn Marcus Antonius, in der anderen, die mit ihm gefunden wurde (n. 33), seinen Genossen Lepidus erkennen wollen. Aber abgesehen davon, daß die Büste des dritten, des Octavian, verschollen ist — die hiesige n. 102, die augenscheinlich die Dreizahl vollmachen sollte, ist bis auf ein Stück der Büste modern —, ergibt sich aus dem Stil und der Büstenform, daß der sogenannte Marc Anton aus flavischer, der „Lepidus" aus trajanischer Zeit stammt.

Bernoulli röm. Ikonographie I p. 207 Fig. 30. Journal of hell. studies 1900 p. 35 ff. T. IV. Vatikan-Katalog I p. 112 n. 97 A T. 16. II p. 743. — Über die Entwicklung der Büstenform vgl. von Bieńkowski in den Abhandlungen der Krakauer Akademie XXIV p. 127 ff. mit 2 Tafeln (ein deutscher Auszug in dem Anzeiger d. Akad. d. Wissensch. in Krakau Dezember 1894, ein französischer in der Revue archéolique 1895 II p. 293 ff.).

32 (101) **Athletenstatuette.**

Der Kopf ist antik und zugehörig. Doch hat ihn der Restaurator etwas zu weit zurückgelehnt. Wir dürfen die Erfindung dieses Typus bei der nahen Verwandtschaft, in der er zu dem Doryphoros (vgl. n. 45) steht, mit Sicherheit dem Kreise des Polyklet zuschreiben. Die Behauptung, daß die Stellung der Füße mit den Standspuren auf einer zu Olympia gefundenen Basis übereinstimme, auf der die Statue des Athleten Pythokles, ein Werk des Polyklet, aufgestellt war, und den daraus gezogenen Schluß, daß die vatikanische Figur eine Kopie nach dieser Statue sei, beruht auf falschen Beobachtungen. Ebensowenig kann zugegeben werden, eine allerdings ähnliche Münchener Statue aus schwarzem Marmor wiederhole den in Rede stehenden Typus und lasse sich somit zur Ergänzung des vatikanischen Exemplares verwenden.

Furtwaengler Meisterwerke p. 474 Fig. 81 (vgl. p. 473 Anm. 1 A). Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 549 n. 2. Vatikan-Katalog I p. 116 n. 101 T. 16. 17.

33 (106) **Römische männliche Porträtbüste.**

Zusammen gefunden mit n. 31. Ergänzt die Nase fast ganz und die Ränder beider Ohren.

Die früher geläufige Annahme, nach der die Büste den Triumvirn Marcus Aemilius Lepidus darstellen sollte, gründete sich einzig auf die Überlieferung, nach der sie zugleich mit Büsten des Octavian und Marc Anton gefunden sein sollte. Vgl. dagegen das zu n. 31 Bemerkte. Die sogenannte Büste des Lepidus ist eine gute Arbeit trajanischer Zeit. Das allein läßt sich kaum mit der geläufigen Deutung vereinigen; denn es scheint wenig glaublich, daß noch in der vorgerückten Kaiserzeit Porträts eines so wenig interessanten Mannes, wie Lepidus, bestellt worden seien.

Bernoulli römische Ikonographie I p. 222 Fig. 32. Journal of hell. studies 1900 p. 37. Vatikan-Katalog I p. 120 n. 106 T. 17.

34 (109) **Kolossalstatue des Nil.**

Sie wurde, wie es scheint, i. J. 1513 unter Leo X. bei der Kirche S. Maria sopra Minerva ausgegraben und im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 24). Ihr Gegenstück, der gegenwärtig im Louvre befindliche Tiber (Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre n. 449), war bereits unter Julius II., im Januar 1512, an derselben Stelle gefunden und unmittelbar darauf in den Vatikan gebracht worden (Archivio della r. società di storia patria IX 1886 p. 534—535). Die beiden Statuen gehörten offenbar zu der Dekoration des in jener Gegend gelegenen Isistempels. Der Nil wurde unter Clemens XIV. von Gaspare Sibilla restauriert. Ergänzt sind an dem Flußgotte, abgesehen von unbedeutenden Flickstücken, die Finger der r. Hand die von dieser Hand gehaltenen Ähren — das Vorhandensein eines Straußes

wird durch die in der Hand erhaltenen Stengel und die auf der r. Wade erhaltenen Ansätze bezeugt — und die Zehen, beinahe an allen Knabenfiguren der Oberkörper, an einigen noch mehr. Doch sind diese Ergänzungen durch die verschiedene Qualität des Marmors und die eigentümliche Behandlung der Oberfläche deutlich erkennbar.

Der Nil zeigt das fließende Haupt- und Barthaar und den sehnsüchtigen Ausdruck, den die griechische Kunst allen Wassergottheiten zu geben pflegte, zugleich aber einen Zug wohlwollender Milde, wie er dem Segen spendenden Flusse geziemt. Mit dem l. Ellenbogen stützt er sich auf eine Sphinx, das Symbol Ägyptens. Sein aus Lotosblumen, Schilfblättern und Weizenähren gewundener Kranz, das Weizenährenbüschel, das er in der R., und das mit Blumen und Früchten gefüllte Horn, das er in der L. hält, deuten auf die Fruchtbarkeit, die der Fluß in dem von ihm durchströmten Tale verbreitet. Der aus dem Füllhorn hervorragende pyramidenförmige Gegenstand, der auf den Bildwerken häufig unter Opfergaben vorkommt, scheint einen Kuchen oder einen Käse wiederzugeben. In der Weise, wie das Wasser neben dem spitzen Ende des Füllhorns unter dem Gewande hervorquillt, hat man einen Hinweis auf die Verborgenheit der Nilquellen erkennen wollen. Jedenfalls wird dadurch das Spiel der an dieser Stelle zusammentreffenden Linien belebt und zugleich ein geeigneter Übergang von der Hauptdarstellung zu den Reliefs der Basis vermittelt. Die Knaben, sechzehn an der Zahl, personifizieren die Ellen, um die der Fluß steigt, und ihre Zahl bezeichnet die höchste Steigung, bei der die größte Menge Landes überschwemmt und somit fruchtbar gemacht wird. Zu Füßen des Gottes sind drei Knaben um ein Krokodil, neben seinem l. Knie zwei um ein Ichneumon gruppiert. Dieses kriecht, augenscheinlich kampflustig, auf das Krokodil zu, wie es der Natur der beiden feindlichen Tiere entspricht. Vier Knaben, die an dem r. Beine und dem r. Arm des Nils emporklimmen, ein fünfter, der auf der r. Hüfte steht, und zwei, die bereits die größte Höhe erreicht haben, indem der eine auf der r. Schulter des Gottes sitzt, der andere in dem Füllhorne steht, veranschaulichen das allmähliche Anschwellen des Flusses. Ob Sibilla den aus dem Füllhorn hervorragenden Knaben richtig ergänzt hat, ist fraglich. Vielleicht bekundete dieser Knabe durch den Ausdruck seines Gesichtes und die Bewegung der Arme seine Freude, die erstrebte Höhe erklettert zu haben. Die Anordnung der Knabenfiguren ist in der feinsten Weise abgewogen. Sie sind am dichtesten gruppiert neben dem r. Arme und zu Füßen des Gottes, wo die größten leeren Räume vorhanden waren und die Beifügung von Nebenfiguren den Eindruck der Hauptfigur am wenigsten beeinträchtigte, dünner dagegen um die Beine und am Oberkörper. Bei dieser Anordnung kommt die gewaltige Gestalt des Flußgottes durch den Gegensatz der Kinderfiguren und seine ruhig-milde

Majestät durch den Gegensatz der ihn umgebenden Bewegung auf das wirksamste zur Geltung.

Die Reliefs der Basis schildern das Leben, das im Flusse und an seinen Ufern stattfindet. Man sieht Kämpfe zwischen Nilpferden und Krokodilen, einen Kampf zwischen einem Krokodil und einem Ichneumon, Wasservögel, in denen man den Trochilos erkennen will, der nach dem Glauben der Alten das Krokodil von den in seinem Rachen festsitzenden Blutegeln befreite, Barken, gerudert von zwerghaften Pygmäen, die von Krokodilen oder Nilpferden bedroht werden, weidende Rinder. Die Flora ist durch schilfartige Pflanzen und Lotosblumen angedeutet.

Die Zusammenstellung des Niles und des Tibers im Bereiche des römischen Isistempels weist auf die Herkunft des Isiskultus und die neue Heimat hin, die dieser Kultus in Latium gefunden. Die Statue des Tibers steht hinsichtlich des poetischen Inhaltes wie hinsichtlich der Komposition beträchtlich hinter der des Niles zurück; auch der Bilderschmuck ihrer Basis ist im Vergleiche mit dem Gegenstücke auffällig nüchtern und phantasielos. Dieser Gegensatz läßt darauf schließen, daß die beiden Typen nicht in derselben Zeit geschaffen sind. Vielmehr ist der Nil offenbar die Erfindung einer älteren, reicher begabten Kunst, die keine andere gewesen sein kann als die hellenistische, die unter der Herrschaft der Ptolemäer in Alexandreia blühte. Dieses alexandrinische Original wurde, als es den römischen Isistempel zu schmücken galt, reproduziert und der Kopie ein von der griechisch-römischen Kunst zurechtgemachter Typus des Tibers gegenübergestellt. Vgl. n. 1476.

Brunn-Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 196. Vatikan-Katalog I p. 124 n. 109 T. XVIII u. p. 914. II p. 744. Löwy griech. Plastik p. 129 T. 163, 289. Vgl. Helbig Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei p. 29 und Jahrbuch d. arch. Inst. XXIV (1909) p. 35 u. 41 Anm. 2.

35 (110) **Gorgonenmaske,** modern aus Gips. Vgl. n. 11.

36 (111) Angebliche **Statue der Julia,** Tochter des Titus.

Zusammen gefunden mit der Statue n. 10 (26). Ergänzt große Teile der Ohren und des Hinterkopfes, allerlei kleine Flicken, der r. Vorderarm und die l. Hand mit den Ähren.

Die geläufige Deutung gründet sich darauf, daß diese Statue an derselben Stelle gefunden ist wie die des Titus n. 10 (26), auf die unverkennbare Ähnlichkeit der Physiognomie mit der des Titus und mit einigen Münzporträts seiner Tochter. Dagegen bedeutet es wenig, daß die beiden Statuen verschiedene Dimensionen haben, also augenscheinlich nicht als Gegenstücke gearbeitet waren, daß die Frisur nicht durchaus derjenigen entspricht, die wir auf den meisten Münzporträts der Julia Titi dargestellt sehen, und daß es uns angesichts dieser Züge schwer fallen mag, an die verführerischen Reize der Tochter des Titus zu glauben.

Bernoulli röm. Ikonographie II 2 T. XV p. 45—46. Vatikan-Katalog I p. 134 n. 111 T. 18. II p. 744. Münchner archäol. Studien dem And. Furtwaenglers gewidmet p. 170 u. 225 VI e.

37 (112) **Weiblicher Kolossalkopf.**

Vormals im Palazzo Pentini, seit 1838 im Vatikan. Ergänzt große Stücke an der Stephane, Teile des l. Auges, die Nase, die Oberlippe, der größte Teil der Unterlippe, die unteren Teile der Locken, Hals und Büste.

Die kolossalen Dimensionen des Kopfes und die Tatsache, daß die Rückseite nicht vollständig ausgeführt ist, machen es zweifellos, daß der Kopf von einer Statue stammt, die Ungleichheit der Gesichtshälften, daß er von seiner l. Seite gesehen werden sollte, die Umränderung der Lippen und Lider, daß er nach einem bronzenen Originale kopiert ist, dessen Entstehung wir im Beginn der hellenistischen Zeit annehmen dürfen. Fälschlich hat man ihn mit Praxiteles in Zusammenhang gebracht; seine Formen haben mit denen praxitelischer Werke nichts gemein. Unwahrscheinlich ist seine Deutung auf Hera. Zweifellos ist im Lauf der Entwicklung der griechischen Kunst die Tendenz fühlbar, die weiblichen Köpfe schmaler und zarter zu gestalten und, was man ihnen an imponierendem Charakter nahm, durch den Umfang der Stephane zu ersetzen; aber diese Tendenz ist keineswegs auf die Entwicklung des Hera-Ideales beschränkt, für dessen Verkörperung der Kopf allzu jugendlich erscheint. Vielleicht dürfen wir in ihm Kore, die liebliche Tochter der Demeter und Gattin des Unterweltsgottes, erkennen.

Vatikan-Katalog I p. 136 n. 112 T. 14.

38 (114) **Statue der Pallas.**

Gefunden nach einer Angabe bei der Kirche S. Maria sopra Minerva (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCLIV n. 112), nach einer anderen, weniger zuverlässigen, die wahrscheinlich auf Pirro Ligorio zurückgeht, bei Porta Maggiore (Bull. della comm. arch. com. 1897 p. 289 nota 5), zunächst im Besitze der Giustiniani, später Eigentum des Fürsten Lucian Bonaparte, von dem sie Pius VII. für das vatikanische Museum erwarb. Ergänzt die den Helm schmückende Sphinx (abgesehen von den Vorderfüßen), die Spitze des Helmes vorne, allerlei Kleinigkeiten, die untere Hälfte des r. Vorderarmes und beinahe der ganze Speer, Stücke an den Fingern der l. Hand, der Kopf der Schlange, die Seite der Plinthe neben der Schlange. Die ganze Statue hat durch starkes Abputzen, das Gewand an einigen Stellen durch Überarbeitung gelitten.

Das feine Gesicht läßt deutlich erkennen, daß der Künstler, der diesen Typus erfand, Pallas im besonderen als Vertreterin der Intelligenz darstellen wollte. Die Statue scheint nach der Auffassung wie nach dem Stile auf ein Bronze-Original etwa aus dem Ende des fünften oder dem Beginne des vierten Jahrhunderts v. Chr. zurückzugehen. Sehr schön sind die Worte, mit denen Goethe in seiner italienischen Reise (13. Januar 1787) den Eindruck der Statue schildert: „Im Palaste Giustiniani steht eine Minerva, die meine ganze Verehrung hat. Winckelmann gedenkt ihrer kaum, wenigstens nicht an der rechten Stelle, und ich fühle mich nicht würdig genug,

über sie etwas zu sagen . . . Wenn ich aber nicht irre, so ist sie von jenem hohen strengen Stil, da er in den schönen übergeht, die Knospe, indem sie sich öffnet, und nun eine Minerva, deren Charakter eben dieser Übergang so wohl ansteht.“ Man könnte sie mit ihrer Mischung strenger Formen und feinen Stimmungsgehaltes neben die Eirene des Kephisodotos stellen. Die Göttin steht in tiefes Sinnen versenkt; unbewußt spielend berührt ihre Linke den Rand des Mantels, — ein Motiv, das wir oft im Leben beobachten können. Diese Auffassung, sowie Einzelheiten in der Wiedergabe des Gewandes verbieten eine frühere Datierung des Originals, wie sie von anderer Seite vorgeschlagen worden ist, die große Schlichtheit der Erscheinung und die Befangenheit des Empfindens einen Ansatz in spätere Zeit, so auch den Versuch, die Schöpfung des Originales dem Euphranor zuzuschreiben, einem aus Korinth gebürtigen Künstler, dessen Tätigkeit etwa zwischen 375 und 330 v. Chr. angenommen werden darf, ganz abgesehen davon, daß wir an allen Wiederholungen der Figur die einzige Eigentümlichkeit vermissen, von der uns überliefert ist, daß sie für den Stil des Euphranor bezeichnend war, und die darin bestand, daß seine Figuren in der Gesamtheit des Körpers zu schmächtig, an Kopf und Gliedern zu wuchtig seien (Plin. n. h. 35, 128).

Im kapitolinischen Museum ist eine Wiederholung der Statue ohne Aigis erhalten (n. 782); dagegen ist die Aigis bei allen anderen Kopien nachweislich vorhanden gewesen. Trotzdem wird man sich das Original ohne diese Unterbrechung des gleichmäßigen Zuges der senkrechten Chitonfalten vorstellen dürfen. Es ist weit wahrscheinlicher, daß die Mehrzahl der Kopisten das Bedürfnis hatte, die äußerst schlichte Erscheinung der Brust durch dieses Mittel zu beleben, als daß einer von ihnen das Bild durch Beseitigung der Aigis, deren Ausführung ihm keine Schwierigkeiten machen konnte, vereinfacht hätte.

Brunn-Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 200. Furtwaengler Meisterwerke p. 593—595. Vatikan-Katalog I p. 138 n. 114 T. 18 u. p. 914. Jahreshefte des österr. Instituts XII (1909) p. 164.

39 (115) **Porträtkopf eines Römers.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück des Hinterkopfes, die Büste.

Auch dieser Kopf scheint nach seinem physiognomischen Typus wie nach seinem Kunstcharakter eine Persönlichkeit aus der Übergangszeit von der Republik zur Monarchie wiederzugeben. Er zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem durch seltene Goldmünzen bekannten Porträt des Gnaeus Domitius Ahenobarbus, der 42 v. Chr. bei Brundisium den Domitius Calvinus besiegte und kurz vor der Schlacht bei Actium von Antonius zu Octavian überging.

Bernoulli römische Ikonographie I T. 20 p. 200. Vatikan-Katalog I p. 144 n. 115 T. 14.

40 (117) Statue des Claudius.

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt die Nase, die r. Seite des Halses mit den Kinnladen, dem Ohr und einem großen Teil des Nackens und der Haare, der r. Vorderarm mit der Rolle und allerlei Kleinigkeiten. Der Kopf gehört nicht zum Körper.

Im Gegensatz zu der Büste n. 7 (18) hebt der Kopf dieser Statue die lächerlichen Eigenschaften des Claudius und den blöden Ausdruck des Gesichtes in so nachdrücklicher Weise hervor, daß geradezu die Annahme einer absichtlichen Persiflage gerechtfertigt scheint. Wenn der Kopf nach dem Tode des Kaisers gearbeitet ist, so hat eine derartige Darstellungsweise nichts Auffälliges, denn Nero ehrte zwar seinen Vorgänger durch die Apotheose, fand aber ein besonderes Vergnügen daran, wenn der neue Gott gehörig verspottet und in den Kot gezogen wurde. Es genügt, an den Ludus de morte Claudii zu erinnern, den Seneca verfaßte, ein Mann, der während der ersten Regierungsjahre des Nero in den besten Beziehungen zum Kaiser stand.

Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 4. Vatikan-Katalog I p. 145 n. 117 T. 19.

41 (118) Kopf eines Daciers, vermutlich aus traianischer Zeit.

Gefunden beim Hafen Trajans. Ergänzt die Nase mit Oberlippe, beide Brauen, die Nackenhaare und die Büste.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 179. Vatikan-Katalog I p. 145 n. 118 T. 14 u. p. 914.

42 (120) Ausruhender Satyr nach Praxiteles.

Vormals im Palazzo Ruspoli. Ergänzt die Nase, die Lippen fast ganz, ein Stück im Nacken, der r. Vorderarm mit dem Pedum — dessen oberes, am Arme anliegendes Ende jedoch antik ist —, zwei Finger der L., allerlei Stücke des Pantherfelles, beide Unterschenkel mit den Füßen, der Stamm und die Plinthe (in verschiedenen Stücken).

Die Statue gibt einen Typus wieder, dessen Erfindung gegenwärtig allgemein dem Praxiteles zugeschrieben wird. Während jedoch die Originalfigur in der R. eine Flöte gehalten zu haben scheint, hat der Bildhauer dieser Statue den Satyr mit einem Pedum ausgestattet. Näheres über diesen Typus unter n. 000.

Klein Praxiteles p. 204 Anm. n. 15. Vatikan-Katalog I p. 146 n. 120 T. 19.

43 (123) Torso mit einem Kopfe des Lucius Verus.

Vielfach überarbeitet. Ergänzt die Nasenspitze, Teile des Nackens, beide Arme, die Victoria, die Schamhaare bis auf eine Locke rechts, die Geschlechtsteile, Stücke der Oberschenkel, die untere Hälfte beider Beine, Flicken an Gewand und Schwert, sowie die Plinthe.

Der Torso zeigt einen strengen Stil, der auf ein Original aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. schließen läßt. Man hat ihm einen zwar antiken, aber nicht zugehörigen Kopf des Lucius Verus († 169 n. Chr.) aufgesetzt, der namentlich in dem mit dem Bohrer aus-

gearbeiteten Haupt- und Barthaar eine sehr feine jedoch nach der Weise der damaligen Zeit unruhige Durchführung aufweist.

Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 206 n. 1, p. 217. Vatikan-Katalog I p. 148 n. 123 T. 19.

44 (124) **Büste des Kaisers Philippus Arabs** (244—249 n. Chr.).

Gefunden 1799 bei Porciglione oder Tor Paterno. Ergänzt das Vorderteil der Nase und der Rand des l. Ohres.

Dieser höchst lebendig gearbeitete Kopf liefert einen schlagenden Beleg dafür, daß die Porträtbildung zu einer Zeit, in der sich die anderen Zweige der Plastik bereits im tiefsten Verfalle befanden, noch Hervorragendes leistete (vgl. n. 221, 303, 909, 910). Man beachte namentlich die Naturwahrheit, mit der der Bildhauer den falschen Blick des Kaisers wiedergegeben hat.

Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. XL p. 141 ff. Vatikan-Katalog I p. 149 n 124 T. 20. Strong roman sculpture p. 379 Pl. CXXV. Röm. Mitteil. 1911 p. 232 ff.

45 (126) **Doryphoros** nach Polyklet.

Ergänzt die Nase, die Oberlippe, Flicken in der Unterlippe und der l. Wange, das Kinn, der l. Vorderarm, der größte Teil des r. Armes, der Speer, das Unterteil des r. Oberschenkels, die Zehen des r. Fußes, z. T. die des l., Ober- und Unterteil des Stammes, fast die ganze Plinthe.

Dargestellt ist ein Jüngling von untersetzter Statur, der, indem er das Gewicht des Körpers auf dem r. Beine ruhen läßt, vom Schreiten zum Stehen überzugehen scheint. Die Annahme, daß die L. einen Speer schulterte und die R. ohne Attribut längs der Seite herabhing, findet Bestätigung in einer Gemme des Berliner Museums, die eine der Statue genau entsprechende Figur in dieser Weise wiedergibt (Fig. 3). Danach ist es unzweifelhaft, daß die vatikanische Statue und ihre Repliken ein im Altertum hochberühmtes Bronzewerk, den Speerträger (Doryphoros) des Polyklet, reproduzieren. Unsere Statue zeigt alle Eigentümlichkeiten, die von der Überlieferung als charakteristisch für die Kunstweise dieses Meisters hervorgehoben werden. Wir hören, daß Polyklet die Körper weniger zierlich und schlank als kräftig und breit gebildet habe, und daß Lysipp in dieser Hinsicht in entschiedenen Gegensatz zu seinem großen Vorgänger getreten sei. Der nämliche Gegensatz springt in die Augen, wenn wir unsere Statue mit dem Apoxyomenos (n. 23) vergleichen. Nach einer anderen Angabe war es eine Eigentümlichkeit der polykletischen Typen, daß das Gewicht des Körpers auf einem Beine ruhte — eine Angabe, die offenbar dahin zu verstehen ist, daß Polyklet die vollkommenste Lösung des Problems herausfand, der menschlichen Figur einen Stand zu geben, bei dem nur das eine Bein als feste Stütze dient, das andere im Gegensatz dazu durch lockere Haltung die Bewegungsfähigkeit des Organismus zum Aus-

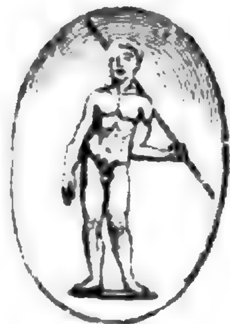

Fig. 3.

druck bringt (dem Versuch, diese Angabe nur auf eine polykletische Statue zu beziehen, widerspricht Wortlaut und Zusammenhang der Überlieferung bei Plin. 24, 56). Zweifellos findet sich ja nun in der vatikanischen Statue und ihren Repliken auch diese Eigentümlichkeit des uno crure insistere wieder. Wenn ferner Quintilian (inst. V 12, 21) von dem Doryphoros sagt, er scheine für den Kriegsdienst wie für die Übungen in der Palästra tauglich, so paßt auch dies vollständig auf unsere Statue. Daß endlich diese auf ein Bronzeoriginal zurückgeht, bedarf keiner ausführlicheren Darlegung (vgl. n. 23). Da Polyklet im Doryphoros ein Muster für die Weise aufstellte, in der nach seiner Ansicht die Proportionen des menschlichen Körpers zu behandeln wären, so wurde seine Figur von den Alten als der Kanon des Polyklet bezeichnet. Wie die meisten von diesem Künstler geschaffenen Typen zeigt auch der Doryphoros eine große formale Vollendung, aber dabei nur einen unbedeutenden geistigen Inhalt. Man hatte bis vor kurzem übereinstimmend angenommen, der Doryphoros sei die Statue eines Athleten, eines Siegers im Pentathlon, da der Speerwurf eine Abteilung in jenem Agon gebildet habe. Jetzt ist man in dieser Annahme zweifelhaft geworden, denn ein Gelehrter hat mit Recht darauf hingewiesen, daß ein Athlet im Fünfkampfe nicht mit dem *δόρυ*, der langen schweren Stoßlanze, siegen konnte, sondern nur mit dem *ἀκόντιον*, einem wesentlich kürzeren, dünneren Wurfspeer. Auf der Gemme aber und auf einem Relief aus Argos, das den Doryphoros neben einem Pferde darstellt, ist die Stoßlanze deutlich erkennbar. Demnach — nimmt jener Gelehrte an — sei kein Athlet, sondern ein Krieger dargestellt, und zwar Achilleus, als Vorbild jener nackten Statuen mit der hasta, die man Achilleae nannte und in den Gymnasien der Epheben sah (Plin. n. h. 34, 18); ursprünglich habe auch das Pferd neben dem Heros nicht gefehlt. So berechtigt jener Einwurf gegen die Verwechslung des *δόρυ* mit dem *ἀκόντιον* ist, so bedenklich bleibt das Verschwinden des eigentlichen Namens der Statue in unserer Überlieferung, in der sich einzig in jenen Worten des Plinius eine Spur der ursprünglichen Bedeutung eines so weitberühmten Werkes erhalten hätte. Die endgültige Lösung des Rätsels bleibt noch zu finden.

Vatikan-Katalog I p. 151 n. 126 T. 19. Vgl. Loewy Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 5—7, p. 23—24 und Österr. Jahreshefte XII (1909) p. 104—114 (Hauser).

46 (127) **Kopf eines vornehmen Daciers** aus traianischer Zeit.

Gefunden auf dem Forum des Trajan. Ergänzt Stücke an Mütze, Augen und Bart, beide Ohren, die Büste.

Der Dargestellte ist am Typus des Gesichtes und der Kopfbedeckung als vornehmer Dacier kenntlich.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 180. Vatikan-Katalog I p. 151 n. 127 T. 21 u. p. 914.

47 (129) **Geharnischte Statue** mit dem Kopfe des Domitian.

Vormals im Palazzo Giustiniani. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück des Kinns und des l. Ohres, ein Teil des Rückens, die l. Schulter, beide Arme (nebst der Weltkugel und dem über den l. Unterarm hängenden Teil des Mantels), ein Teil der l. Flanke, die untere Hälfte der Lederklappen des Panzers, die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Der Kopf des Domitian ist in die Halsöffnung eingelassen; seine Zugehörigkeit zum Körper ist nicht zu erweisen, aber sehr wohl möglich, da er sowohl hinsichtlich des Marmors wie der Ausführung mit ihm übereinstimmt. Mit den Relieffiguren des Panzers — Erot auf Stier, Nymphe mit Früchten im Schoß, Triton und Delphin — werden die beiden Elemente der Erde und des Meeres dargestellt, um die Ausdehnung der Machtsphäre des Kaisers anzudeuten. Vgl. n. 5.

Bernoulli röm. Ikonographie II 2 T. XIX p. 55 n. 1. Vatikan-Katalog I p. 152 n. 129 T. 21.

48 (132) **Statue des Hermes.**

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156. Archaeologia LXI p. 228). Vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt die Nase, die Lippen, Flicken in der l. Wange, der untere Teil des Halses und der obere der Chlamys, der kleine und der Goldfinger der R., der l. Unterarm, das vordere Stück des l. Oberarmes, der Caduceus, Teile der Füße und der Plinthe.

Die Ergänzung als Hermes, die unter Pius VII. nach Anweisung Canovas ausgeführt wurde, scheint richtig; denn wir begegnen auf geschnittenen Steinen einer Jünglingsfigur, die in der Stellung wie der Gewandung unserer Statue entspricht und durch Petasos und Schlangenstab als Hermes kenntlich ist (Fig. 4). Der antike, aber nicht zugehörige Kopf gibt einen anderen Typus desselben Gottes wieder, einen Typus, über den ausführlicher unter n. 142 die Rede sein wird. Er wurde unter Pius VII. bei den im Colosseum angestellten Ausgrabungen gefunden und auf unsere Statue aufgesetzt, die bis dahin einen Kopf des Hadrian getragen hatte.

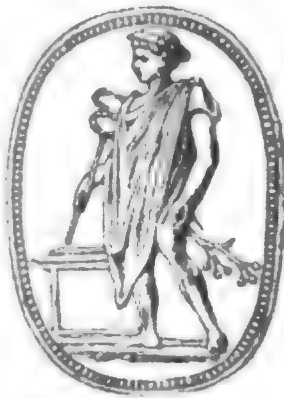

Fig. 4.

Vatikan-Katalog I p. 155 n. 132 T. 21.

Galleria lapidaria.

Die Betrachtung beginnt an dem nach den Loggien zu gelegenen Ende der Gallerie.

Abteilung III.

In die Wand eingemauert 49 **Votivrelief eines M. Quartinius M. F. Sabinus.**

Ergänzt die l. obere Ecke mit der äußersten Figur l. bis auf die Füße und mit Teilen der nächsten Figur. Im 17. Jahrhundert ist der Inschriftsockel überarbeitet und die Inschrift erneut worden.

Das Relief wurde, wie die Inschrift meldet, von einem Marcus Quartinius Sabinus geweiht, dem Sohne eines Marcus, einem Angehörigen der im belgischen Gebiete ansässigen Völkerschaft der Remer und Inhaber des römischen Bürgerrechtes, der zur Zeit des Caracalla als Soldat in der 7. Prätorianer-Cohorte diente. Zwei Zeichnungen aus der Zeit der Renaissance zeigen den Stein in unversehrtem Zustande. Danach war l. nicht Saturn, sondern eine weibliche Gestalt im Typus der Diana dargestellt; die Inschrift am oberen Rande nannte sie Arduinne (eine der Diana entsprechende Göttin des Ardennenwaldes); die zweite Figur war als Camulus bezeichnet (ein keltischer Kriegsgott, der, wie es scheint, hauptsächlich im Lande der Remer verehrt wurde). An diese beiden Gottheiten aus der Heimat des Weihenden reihen sich Juppiter, Mercur und Hercules.

Vatikan-Katalog I p. 170 n. 11 b T. 23.

Abteilung VII.

Eingemauert 50 **Grabstein einer Procope.**

Auf der rechteckigen Platte sind zwei erhobene Unterarme in Flachrelief gebildet, die Handteller nach außen gewendet. Die Inschrift deutet uns den Sinn dieser Darstellung: »Ich, Procope, erhebe die Hände wider den Gott, der mich Unschuldige hinweggenommen hat, nachdem ich zwanzig Jahre gelebt; Proclus hat den Stein gesetzt.« In anderen Fällen sollen die flehend erhobenen Hände die Götter um Abwehr eines Feindes bitten, der das Grab beschädigen könnte.

Vatikan-Katalog I p. 184 n. 24a.

Abteilung VIII.

Unten l. 51 **Oberteil eines Hermenschaftes.**

Die Inschrift an der Vorderseite bezeugt, daß der Schaft einst den Kopf des Eubuleus, eine Kopie nach einem Werke des Praxiteles, getragen hat. Dieser Praxiteles kann nur der berühmte Künstler des 4. Jahrhunderts v. Chr. gewesen sein, während die Kopie, nach den Formen der Buchstaben zu schließen, im 2. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet worden ist. In dem Eubuleus vermuten einige Gelehrte einen jugendlichen Unterweltsdämon des eleusinischen Kreises, andere einen bärtigen chthonischen Zeus. Die Frage kann durch das Hermenfragment nicht entschieden werden. Man hat es mit der Büste eines jugendlichen Dämons, die in Eleusis gefunden wurde (vgl. n. 808), in Verbindung bringen wollen, aber die Maße der Büste stimmen nicht zu denen des Schaftes; auch ist

die Deutung der Büste als Eubuleus durchaus nicht gesichert und die Beziehung des Werkes zu Praxiteles ganz problematisch.

Vatikan-Katalog I p. 188 n. 28. II p. 744.

52 **Torso einer Statue der Athena.**

Der Torso stammt von einer gut gearbeiteten Replik des eigenartigen Athena-Typus, von dem wir eine Replik des Kopfes im Museo Chiaramonti sehen werden; vgl. die Ausführungen zu n. 101. Man achte besonders auf die Art, wie an dem Stück des Mantels zwischen dem l. Arm und der Hüfte die Falten behandelt sind, wie sich der Stoff von dem deutlich markierten Körper löst, und vergleiche das mit ähnlichen Teilen an der Leda mit dem Schwan im kapitolinischen Museum (n. 804). Bisher unerklärt ist die Bedeutung der Sterne auf der Aigis.

Vatikan-Katalog I p. 190 n. 29 T. 22. II p. 744. Vgl. Ausonia III (1908) p. 98—101. Zu den Sternen auf der Aigis vgl. n. 645.

Abteilung XIX.

R. 53 **Römisches Grabrelief.**

Ergänzt die Nase des Mannes und des Knaben, ein Stück an der Frisur der Frau (ihre Nase war ergänzt).

In einer halbrunden Nische ist ein Ehepaar mit seinem Söhnchen dargestellt. Die Gatten reichen sich die Rechte. Das Monument, das in seiner nüchternen, repräsentativen Art für die ganze Klasse der römischen Grabreliefs charakteristisch ist — vgl. n. 61 und 63 im Museo Chiaramonti und auch n. 230 —, stammt aus dem Beginn der Kaiserzeit. Im 15. Jahrhundert fand man gerade an derartigen Darstellungen Gefallen; ein Bildhauer der lokal-römischen Schule hat das vatikanische Relief, das sich damals im Palazzo Santa Croce befand, auf dem Grabmonument des Bürgers Stefano Satri in S. Omobono (nahe dem Kapitole) nachgeahmt. Aus derselben Zeit stammen die Inschriften, in denen eine seltsam allegorisierende Deutung der einzelnen Figuren und der ganzen Gruppe versucht ist: oben Fidei simulacrum, neben dem Manne Honos, neben der Frau Veritas und neben dem Knaben Amor. Auf einem zweiten derartigen Relief hatte man dem Ehepaar die gleichen Worte, dem Knaben aber Dius Fidius beigeschrieben.

Vatikan-Katalog I p. 225 n. 80a T. 25.

Abteilung XXIII.

R. 54 **Torso eines Flußgottes.**

Die Deutung des Torso auf den eines Flußgottes gründet sich auf die Tatsache, daß er aus Schilfblättern aufragt und seine Motive denen des Orontes in der bekannten Gruppe der Antiocheia mit dem Orontes (n. 362) entsprechen. Die Ausbreitung der Arme

entspricht der Bewegung, wie sie noch heute im Süden beim Schwimmen üblich ist. Für den Flußgott paßt auch die reiche Fülle langer Locken, wie sie sich im Nacken ausbreitet, vortrefflich. Das Alter des Dargestellten widerlegt den Vorschlag einer andern Deutung, die in dem Torso Hylas erkennen wollte, wie er von den Nymphen verfolgt wird. Die Arbeit des vatikanischen Fragmentes ist vortrefflich, breit und lebendig. Das Original wird in eben jener Zeit, wie die Antiocheia des Eutychides entstanden sein, doch muß es sich um eine andere Schöpfung handeln, da dieser Torso umgekehrt bewegt ist als der Orontes. Aus der starken Korrosion der unteren Teile und der Durchbohrung der r. Hinterbacke hat man mit Recht geschlossen, die Figur sei ehemals zum Schmucke eines Wasserwerkes bestimmt gewesen.

Vatikan-Katalog I p. 239 n. 101 T. 27.

Abteilung XXIV.

L. 55 **Torso eines Triton oder Seekentauren.**

Der Torso ist ein Gegenstück zu n. 185 in der Galleria delle statue. Vgl. die Ausführungen dort.

Vatikan-Katalog I p. 242 n. 105 T. 27.

Abteilung XXVIII.

L. 56 **Torso eines Knaben.**

Der Torso stammt von der Replik einer Knabenstatue polykletischen Stiles, deren besterhaltene Kopie sich im Dresdener Museum befindet. Vgl. die Ausführungen zu n. 1248, dem Torso einer andern Kopie, und n. 93 und 1112, Köpfen des gleichen Typus.

Vatikan-Katalog I p. 255 n. 124 T. 27.

Abteilung XXIX.

R. 57 **Grabara des Kriegsbaumeisters C. Vedennius Moderatus.**

Gefunden i. J. 1816 an der Via Nomentana bei S. Agnese (Fea Varietà di notizie, Roma 1820, p. 85).

Der Grabstein zierte, wie die Inschrift meldet, das Grab eines Mannes Namens C. Vedennius Moderatus, der unter der Regierung der Kaiser Vespasian, Titus und Domitian, nachdem er eine ehrenvolle militärische Laufbahn zurückgelegt hatte, das Amt eines Kriegsbaumeisters versah. Auf der r. Nebenseite ist eines seiner Werkzeuge, ein Winkelmaß, in Relief gebildet, auf der l. Nebenseite ein Gegenstand, dessen Bedeutung erst vor kurzem erkannt worden ist. Es handelt sich um einen besonderen Typus von Geschützen, dessen griechischer Name *παλίντονον* war. Wir sehen das Geschütz von vorne; in der gewölbten, von wagerechten Peritreten und senkrechten Parastaten umrahmten Schutzwehr (Plinthion), hinter

der der Schießende stand, bemerken wir ein längliches Loch, den Durchgang des pfeilartigen Geschosses. R. und l. ragen Teile eines horizontal gelagerten Barrens mit zugespitzten Enden heraus; an dem r. ist ein umschließendes Seil deutlich erkennbar. Das ist der bogenartige Teil des Geschützes, dessen Sehne nach rückwärts gespannt wurde, um das Geschoß mit großer Gewalt durch die Öffnung in der Schutzwehr zu schleudern. Die beiden Bogenarme selbst waren unbiegsam; sie steckten mit ihrem inneren Ende in der Umschnürung von zwei senkrecht gewundenen Bündeln doppelter Nervenstränge, von denen in dem Relief nur die Teile sichtbar werden, die oben und unten über die mit Knuppen versehenen Köpfe der Spannbolzen gezogen sind. Weil der Nervenstrang wiederholt über jeden Spannbolzen gezogen ist, dürfen wir im Geschütz ein Palintonon erkennen. An jedem Spannkopf bemerken wir endlich nach innen gekehrt ein schrägstehendes Eisen mit runder Öffnung; augenscheinlich kamen beide zur Verwendung, wenn die Spannung der gewundenen Stränge nachgelassen hatte und durch Umdrehung der Spannbolzen wieder verstärkt werden mußte.

Die außerordentliche Sorgfalt der Wiedergabe berechtigt uns zu dem Schlusse, dem Steinmetzen habe eine genaue Zeichnung vielleicht des Vedennius selber vorgelegen. Gewisse Unregelmäßigkeiten, wie die Halbierung der r. Arkade in der Dekoration der Wölbung des Plinthion und die Verschiebung des Mündungsloches nach r., während es natürlich in der Mitte sitzen müßte, erklären sich durch die Annahme, der Zeichner habe darauf Rücksicht genommen, daß ein Beschauer das Relief nur von der Vorderseite des Grabsteines aus sehen könne, also aus dem Versuche perspektivischer Darstellung, anderes aus der Unkenntnis des Steinmetzen.

Vatikan-Katalog I p. 257 n. 128 T. 26. II p. 746. Röm. Mitteil. XX (1905) p. 176—183. Lothring. Jahrbuch XVII (1905) p. 284—302. Schneider Die ant. Geschütze d. Saalburg p. 10 Abb. 1. Vgl. Röm. Mitteil. XXIV (1909) p. 100—107.

Abteilung XXXI (rechts).

Die Mehrzahl der Grabsteine, die hier in der Wand eingemauert sind, bezeichneten Gräber von Angehörigen eines militärischen Elitekorps, der equites singulares, die zum besonderen Dienst des Kaisers bestimmt waren. Die Grabsteine sind an der länglichen hohen Form kenntlich und enthalten außer der Inschrift einige kunstlose, typisch wiederholte Darstellungen in Flachrelief: der Verstorbene bequem auf dem Sofa gelagert, vor dem ein Speisetischchen steht, bedient von einem kleinen Diener; der Diener mit einem Pferde; der Verstorbene mit zwei Pferden; die Büste des Verstorbenen; der Verstorbene mit dem Diener auf der Jagd. Das Korps hat unter Trajan bereits bestanden; doch stammen alle hier eingemauerten Steine aus wesentlich späterer Zeit. Sie wurden

gefunden an der Via Labicana in der Nähe des Mausoleums der Helena unter dem Coemeterium der hlg. Petrus und Marcellinus.

Vatikan-Katalog I p. 264—269 (vgl. p. 171—172. 914—915. II p. 744). Vgl. Mélanges Boissier p. 91 ff. und Pauly-Wissowa Realenzyklopädie VI p. 312 ff.

Abteilung XXXIII.

Rechts 58 **Grabstein der Messerschmiede L. Cornelius Atimetus und L. Cornelius Epaphra.**

Die lebendig gearbeiteten Reliefs an den Nebenseiten gestatten uns einen Blick in die Werkstatt (l.) und in den wohl assortierten Laden der beiden Messerschmiede; der Mann in Tunica und Toga ist der Käufer, der andere der Verkäufer (die Toga wurde nur zum Verkehr außer dem Hause umgelegt). Die Formen der Inschrift weisen auf das 1. Jahrhundert n. Chr.

Vatikan-Katalog I p. 275 n. 147 T. 30.

Abteilung XLVII.

Rechts 59 **Aufsatz eines Grabmals.**

Aus einem Akanthuskelch mit schön gerollten Ranken erhebt sich vor einer großen Palmette der Oberkörper einer Frau im Motive der sogenannten Pudicitia (n. 8). Die technische Zurichtung der Rückseite macht es wahrscheinlich, daß der Aufsatz als Mittelakroter einer Architektur gedient habe. Das Motiv einer derartigen Verbindung pflanzlicher Ornamente mit einer menschlichen Gestalt war bereits in Griechenland geschaffen worden. Die Arbeit ist einfach und großzügig.

Vatikan-Katalog I p. 301 n. 198 T. 30.

Museo Chiaramonti.

Die Betrachtung beginnt mit der durch n. I bezeichneten, der Galleria lapidaria zunächst liegenden Abteilung.

Abteilung I.

Rechts oben eingemauert 60 (2) **Relieffragment mit sitzendem Apollon.**

Gefunden 1805 im Kolosseum, zu dessen plastischer Dekoration das Fragment gehört haben muß.

Der Gott sitzt voller Würde nach l. gewendet, den l. Arm auf die Kithara gestützt. Im Grunde bemerkt man Teile des Greifen. Schöne Arbeit nach älteren griechischen Vorbildern.

Vatikan-Katalog I p. 311 n. 2 T. 31.

Unten 61 (6a) **Römischer Grabstein.**

Dargestellt ist ein Ehepaar mit seinem Söhnchen. Vortreffliches Beispiel römischer Sepulcralkunst der besten Zeit, in dem der klein-

bürgerliche Familiensinn der Römer klar zum Ausdruck kommt, ohne daß es der Künstler doch zu lebendiger Gruppierung gebracht hätte. Auf der Rückseite ist die gleiche Darstellung wiederholt; das Ganze muß also auf einem pfeilerartigen Unterbau, beiderseits sichtbar, gestanden haben.

Vatikan-Katalog I p. 315 n. 6a T. 31.

Abteilung III.

Links 62 (55) Statuette der Hebe.

Pentelischer Marmor. Ergänzt die Plinthe.

Dieser frisch gearbeitete Torso ist vermutlich so zu ergänzen, daß die erhobene Rechte einen Krug, die vorgestreckte Linke eine Schale hält. Die Statuette würde hiernach ein Mädchen darstellen, das aus dem erhobenen Krug eine Flüssigkeit in die Schale eingießt. Die jungfräuliche Gestalt und die Handlung passen auf Hebe, die Mundschenkin der olympischen Götter, ebenso der dorische, längs der einen Seite offene Chiton, der in der freien Kunst für Hebe typisch gewesen zu sein scheint. Auch erscheint eine ganz entsprechende Gestalt auf einem Friesfragment im Louvre zwischen Zeus und Hera. Der Stil der Statuette ist der der frühpraxitelischen Zeit.

Kekulé Hebe T. III 1 p. 51. Vatikan-Katalog I p. 344 n. 55 T. 36 u. p. 915.

Unten 63 (60 E) Grabrelief eines L. Vibius und seiner Familie.

Wiederum ein vorzügliches Beispiel römischer Grabreliefs der besten Zeit (vgl. n. 53 u. 61), besonders interessant dadurch, daß der Kopf des Vaters augenscheinlich nach der Totenmaske gearbeitet ist (vgl. n. 105).

Vatikan-Katalog I p. 348 n. 60 E T. 36.

Die Friesfragmente mit jagenden Eroten, sowie andere Fragmente in Abt. XV und XVII, stammen aus der Villa des Hadrian bei Tivoli, wo sie den Kuppelsaal des Hauptpalastes und wahrscheinlich die auswärtsgeschweiften Säulenstellungen zierten (Vatikan-Katalog I p. 348—350).

Abteilung IV.

Rechts 64 (63) Statue der Pallas.

Vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt beide Arme und allerlei Flicken. Doch sind vier auf der Hüfte aufliegende Fingerspitzen der l. Hand antik. Der in die Halsöffnung eingesetzte Kopf (ergänzt die Nase, sowie Teile des Helms und der Haare) ist antik aber nicht zugehörig.

Alkamenes, ein Schüler des Pheidias, arbeitete für den athenischen Hephaistostempel zwei bronzene Kolossalstatuen, die eine des Hephaistos (vgl. n. 86), die andere der mit diesem Gotte eng verbundenen Athena. Eine Kommission überwachte den Bau wie

die künstlerische Ausstattung des Tempels und legte darüber auf Inschriften Rechnung ab. Aus Fragmenten, die sich von zweien dieser Inschriften erhalten haben, ergibt sich, daß die beiden Statuen des Alkamenes Ol. 90, 4 (417/16) vollendet und in dem Tempel aufgestellt waren. Außerdem erfahren wir daraus, daß unter dem Schilde der Athenastatue eine Blume oder Blattwerk (ἄνθεμον) angebracht war. Ein derartiges Motiv ist an einer bei Scherschel (vgl. n. 25) gefundenen Athenastatue nachweisbar (siehe Fig. 5 und 6). Das Standmotiv und die Faltenbehandlung deuten auf eine unmittelbare Fortsetzung der von Pheidias eingeschlagenen Richtung. Nach alledem hat man in der Statue von Scherschel eine Kopie nach der im athenischen Hephaistostempel aufgestellten Athena des Alkamenes erkennen wollen. Die vatikanische Statue stimmt hinsichtlich der Anlage mit der in Mauretanien gefundenen überein. Nur ist an ihr der Schild mit der darunter befindlichen Akanthuspflanze weggelassen und die l. Hand der Göttin an die Hüfte gelegt. Wir haben somit in dem vatikanischen Exemplare eine spätere Umbildung jenes älteren Typus zu erkennen, eine Umbildung, die vermutlich durch die besonderen Bedingungen der Marmortechnik veranlaßt wurde; denn es leuchtet ein, daß es schwierig sein mußte, den neben dem l. Beine herabreichenden, aber von ihm stark abstehenden Schild aus dem Steine herauszuarbeiten. Eine andere Umbildung ist aus Athen — nicht aus Kreta, wie früher angegeben wurde — in den Louvre gelangt; da hält Athena mit dem l. Arme in der kragenartig gebildeten Aigis die Schachtel mit der Erichthoniosschlange, was ebenfalls auf die

Fig. 5.

Fig. 6

Beziehungen der Göttin zu Hephaistos deutet. Bei dieser Umbildung ist der Kopf erhalten, nach dem sich mehrere Wiederholungen haben bestimmen lassen (eine ist in der Sala delle Muse auf die Athenastatue mit der Museumsnummer 533 aufgesetzt); es ist ein feiner Typus mit schmalem Gesicht, ernstem sinnendem Ausdruck, weich-fließenden Haaren und hohem korinthischen Helm. Die Entdeckung dieses Kopfes hat jedoch den Zusammenhang mit der Athena Hephaisteia des Alkamenes wieder zweifelhaft gemacht; wenigstens ist er stilistisch grundverschieden von dem Typus des einzigen Werkes, das bisher mit Sicherheit auf Alkamenes zurückgeführt werden konnte, dem Typus des Hermes Propylaios, dessen Original auf der athenischen Akropolis stand. Nach wie vor ist es ein Problem, die künstlerische Eigenart dieses bedeutendsten Schülers des Pheidias mit Hilfe der erhaltenen Skulpturen, unter denen sich zweifellos Kopien seiner Werke befinden, wiederzuerkennen. Vgl. n. 86.

Jahreshefte des österreichischen arch. Institutes I (1898) T. III p. 55ff. (über die vatikanische Statue besonders p. 69—70). Berl. philol. Wochenschrift 1899 p. 898. Sitzungsber. d. bayer. Ak. d. Wissensch. 1899 p. 293f. Sauer das sog. Theseion p. 239—245. Röm. Mitteil. XIV (1899) p. 114ff. Journal of hell. studies XIX (1899) pl. I p. 1ff. Vatikan-Katalog I p. 352 n. 63 T. 37. II p. 747. Vgl. über den Kopftypus der Athena und seine Wiederholungen Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1900 p. 13 T. II; über den Hermes Propylaios Athen. Mitteil. XXIX (1904) p. 179ff. T. XVIII bis XXI; Jahrbuch d. arch. Inst. XXIII (1908) p. 19f.; Löwy griech. Plastik p. 44 T. 53; über Alkamenes zuletzt Thieme-Becker Künstler-Lexikon I p. 293—296. Die Statue von Scherschel s. bei Gauckler Musée de Cherchel pl. XII.

Abteilung V.

Rechts oben 65 (79) **Fragment einer Gruppe, Skylla.**

Erhalten ist nur eine Hand der Skylla und der Kopf eines von ihr erfaßten Gefährten des Odysseus. Die Auffassung und der Stil deuten auf ein hellenistisches Original.

Vatikan-Katalog I p. 361 n. 79 T. 38.

Links oben 66 (107) **Kopf des Julius Caesar** (?).

Ergänzt fast die ganze Nase und der Hals.

Der Kopf gehört zu einer Gruppe physiognomisch verwandter Typen, in denen man mit großer Wahrscheinlichkeit das Porträt des Caesar vermutet, ohne daß man behaupten könnte, einer von ihnen entspreche der Bedeutung der historischen Persönlichkeit Caesars.

Bernoulli röm. Ikonographie I p. 156 n. 6 und p. 174. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts T. 513/14. Vatikan-Katalog I p. 376 n. 107 T. 39. p. 916. II p. 747.

Abteilung VI.

Rechts 67 (122) **Statuette der Artemis.**

Ergänzt die Nasenspitze, der Hals mit der r. Schulter und dem Rücken, soweit er von Haaren bedeckt ist, ein Stück in der l. Schulter hinten, Ober- und Unterteil des Köchers, beide Arme (von der r. Hand

sind Daumen und Zeigefinger antik), Teile des Gewandes, die Füße, der Stamm und die Plinthe. Das Gesicht ist ganz überarbeitet.

Der Kopf gehört nicht zu dem außerordentlich flott gearbeiteten Torso, in dem wir wohl das Fragment einer griechischen Skulptur erkennen dürfen. Nach dem Zeugnis einer besser erhaltenen, kleineren Wiederholung in Belgien (Coll. Warocqué zu Mariemont) und eines Votivreliefs in der Villa Albani lehnte die Göttin mit der l. Schulter gegen einen Baum; der Kopf war etwas nach seiner Linken gewendet und erhoben, die r. Hand auf die Hüfte gestützt; der l. Arm hing mit dem Bogen nieder und der r. Fuß war leicht vorangesetzt. Die Motive finden ihre nächsten Parallelen in Werken der lysippischen Schule, der die Schöpfung des Typus denn auch zugeschrieben worden ist. Augenscheinlich war die originale Schöpfung ein Kultbild in einem Heiligtum der Artemis, aus dem das Votivrelief und die beiden Statuetten stammen mögen. In dem vatikanischen Torso könnte sehr wohl ein Fragment des Kultbildes selbst erhalten sein, denn die idyllische Art der Auffassung und die Zierlichkeit der Darstellung scheinen eine Ausführung in größerem Formate auszuschließen.

Vatikan-Katalog I p. 387 n. 122 T. 40. II p. 747. Röm. Mitteil. XX (1905) p. 136 ff.

Abteilung VII.

Rechts oben 68 (135) **Kopf eines Römers** mit über den Hinterkopf gezogener Toga.

Ergänzt die Nase, das Vorderteil des Halses und die Büste.

Die kräftige Ausführung dieses sehr charakteristischen Kopfes deutet auf das Ende der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit.

Bernoulli röm. Ikonographie I p. 156 n. 8 u. p. 179. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts T. 451, 452. Vatikan-Katalog I p. 397 n. 135 T. 42 u. p. 916. II p. 748.

Rechts unten 69 (144) **Herme des Dionysos** (?).

Vormals beim Bildhauer Pacetti. Ergänzt die Nasenspitze, das l. Ohr und die darum liegenden Locken, Teile der Büste.

Der schöne Kopf bekundet eine eigentümliche Mischung von Hoheit und Weichlichkeit. Man hat angenommen, daß an den beiden Enden des Haarwulstes über der Stirn die kleinen Stierhörner verborgen wären, mit denen die antike Kunst bisweilen Dionysos ausstattete, und deshalb den Kopf auf diesen Gott gedeutet. Zudem findet sich eine derartige quer über der Stirn gelagerte Masse kurzer wirrer Haare eben gerade beim Stier. Doch ist man in dieser Deutung dadurch schwankend geworden, daß eine Replik des Kopfes mit z. T. erhaltenen Widderhörnern bekannt wurde; dort ist also zweifellos Zeus Ammon dargestellt. Da aber eine zweite Replik in allen wesentlichen Zügen mit dem vatikanischen Exemplare übereinstimmt, wird man annehmen müssen, daß dieses das Original unverändert

wiedergibt. Ganz ausgeschlossen ist die ebenfalls geäußerte Ansicht, der Kopf stelle einen Heros dar, wegen des tierisch-dämonischen Ausdrucks und jener in rein menschlicher Bildung unerhörten Eigenart des Haarwuchses. Das Original war augenscheinlich ein Werk des 5. Jahrhunderts v. Chr., dessen Künstler wir unter den Nachfolgern des Pheidias vermuten dürfen. Gegen die von anderen vorgeschlagene Datierung in die Zeit des Pheidias selber spricht die verhältnismäßig große Weichheit der Formen und die individuelle Färbung des Ausdruckes.

Furtwängler Meisterwerke p. 95 Fig. 10, p. 96; derselbe über Statuenkopien im Altertum p. 39—41. Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 75. Vatikan-Katalog I p. 401 n. 144 T. 42. II p. 748.

Abteilung VIII.

Rechts 70 (an Stelle von n. 176) **Kolossalkopf der Athena.**

Ergänzt der Helm bis auf den Rand über Stirn und Haaren und den Nackenschutz, die l. Ecke des Nackenschutzes, die Haare über Stirn und Schläfen, die Augen mit den Wimpern und die Büste mit dem Ende des Haarschopfes.

Der Kopf wurde Anfang des 19. Jahrhunderts durch den Engländer Fagan in den Ruinen des alten Laurentum gefunden; mit ihm kamen ein Arm und ein Fuß zutage, die beide verschollen sind, der Fuß zum Ansetzen, der Arm zum Einsetzen in den Körper hergerichtet. Zum Einsetzen war auch das Halsstück unten zugespitzt. In den leeren Augenhöhlen fand man Spuren grüner Patina; in Rücksicht darauf hat man, zweifellos mit Recht, metallene Wimpern ergänzt, wie sie stets die eingesetzten Augen der antiken Statuen umschlossen; die Augen selber werden aus weißem Stein oder Elfenbein und Edelstein bestanden haben. Zur Befestigung des oberen Helmteiles hatte ein Kanal in der glatten Oberfläche des Erhaltenen gedient. Die gleiche Vorrichtung fand sich an einer Replik des Kopfes, die vor kurzem aus Villa Carpegna in das Thermen-Museum gelangt ist (n. 1367). Der Kanal ist so zugerichtet, daß der obere Teil des Helmes mit einem entsprechenden, an seiner Unterfläche vorragenden Falz in ihn hineingeschoben wurde; ein durchgreifender Metallzapfen hielt beide Teile unlöslich zusammen, indem er das Herausgleiten des oberen Teiles unmöglich machte. Die Haare waren an dieser Replik und an anderen besonders gearbeitet und mittels kleinerer und größerer, doch wohl metallener Zapfen befestigt. Nur bei einer Replik haben sich die alten Haare erhalten; ihr Kontur war kein anderer, als der der ergänzten Haare an dem vatikanischen Kopfe, doch waren die einzelnen Strähnen sehr viel lebhafter gewellt und gewunden. Diese Replik — in der Casa de Pilatos zu Sevilla — hat zudem den Vorzug, daß sie auf dem zugehörigen Körper sitzt. Der Typus des Körpers wird am besten vergegenwärtigt durch den bekannten Torso der Athena Medici in der École des

beaux arts zu Paris. Die Göttin steht aufrecht mit l. Standbein, den r. Fuß mit erhobener Ferse leicht zur Seite gesetzt; sie trägt den gegürteten Peplos über dem linnenen Chiton, die kragenartige Aigis und einen Mantel, der zusammengerafft auf der l. Schulter liegt. Durch Verwertung eines Reliefs von der athenischen Akropolis, der Zeichnungen eines verschollenen attischen Reliefs und athenischer Münzen ließ sich die ganze Erscheinung so rekonstruieren: der Helm trug drei mächtige Büsche und einen umschließenden Zierrat, wohl einen Kranz; der l. Arm lag gebogen am Körper mit dem großen Schilde; die l. Hand hielt den Speer, während die Rechte mit einer Schale vorgestreckt war; neben dem l. Fuße außen saß die Eule, neben dem rechten ringelte sich drohend die Schlange empor. Zweifellos liegt hier ein berühmtes Götterbild aus dem Kreise des Pheidias zugrunde, hatte man doch auch den Typus des Körpers wie den des Kopfes, ehe man ihre Zusammengehörigkeit erkannte, bereits für Schöpfungen eben dieses Kreises erklärt. Manches, vor allem die Münzen deuten auf Athen als Standort des Bildes, doch fehlt uns das nötige Material zu einem sicheren Schlusse.

Die Tatsache, daß von dem riesigen Körper des vatikanischen Kopfes nur zwei eingesetzte Glieder gefunden wurden und daß mit einer anderen Replik des Kopfes nur die beiden Füße zutage kamen (in der Villa des Hadrian bei Tivoli, heute in Wien), hat zu der Annahme geführt, der Körper sei nicht in Marmor gearbeitet gewesen, sondern in einem Stoffe, der den zerstörenden Wirkungen der Zeit oder der Raublust plündernder Barbaren leichter zum Opfer fallen konnte, d. h. aus Holz oder Stuck mit metallener Hülle oder ganz aus Metall. Auch die mehrfachen Stückungen am Kopfe sind am ehesten verständlich, wenn man sie sich nicht in dem gleichen Stoffe ausgeführt denkt, wie den Kopf; andrerseits muß das Oberteil des Helmes wegen der Zurichtung jenes Kanales aus einer kompakten Masse bestanden haben, am wahrscheinlichsten aus Holz mit metallener Hülle. Daraus, daß fast alle Repliken in technischer Hinsicht übereinstimmen, hat man den Schluß gezogen, die Kopisten hätten auch in dieser Beziehung das Original getreu wiedergegeben, dieses sei demnach ein Akrolith gewesen.

Vatikan-Katalog I p. 445 n. 197 T. 46. Jahreshefte des österreich. archäol. Instituts XI (1908) p. 173ff. Fig. 63. Vgl. Berliner philologische Wochenschrift 1909 p. 632ff. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum XXIII (1908) p. 472ff.; XXV (1910) p. 617ff. Revue des études gr. XXII (1909) p. 287. — Ein Exemplar der Restitution in Gips befindet sich im Gipsmuseum der römischen Universität.

Links 71 (über 180) **Fragment einer Kolossalstatue der Dea Roma** (s. Nachträge).

Bis zum Jahre 1909 im Giardino della Pigna.

Die Göttin stand fest auf dem rechten Fuße, hatte den l. stark gehoben, wohl auf Waffen gesetzt. Bekleidet war sie mit einer

tiefgegürteten, offenbar kurzen Tunica, die auf der r. Schulter gelöst war, so daß ein Zipfel vorne über den r. Oberschenkel herabhängt. Ein breiter Schwertriemen umschließt die r. Schulter und l. Hüfte. Die Arbeit ist gut und effektvoll; sie stammt augenscheinlich aus der Wende des 1. zum 2. nachchristlichen Jahrhundert. Der Typus ist sonst nur durch eine, wie es scheint, verdächtige Bronze und die Reliefdarstellung auf dem einen der beiden Becher mit historischen Szenen im Schatz von Boscoreale vertreten.

Vatikan-Katalog I p. 907 n. 230 T. 120. Reinach répertoire de la stat. III p. 255 n. 3. — Die Bronze s. bei Reinach a. a. O. II 2 p. 802 n. 3; den Becher aus Boscoreale in Monum. Piot V (1899) pl. 32 und bei Reinach rép. des rel. gr. et rom. I p. 93. — Über Roma vgl. Roscher mythol. Lexikon IV p. 130 ff. und ebenda I p. 2709 eine Münze mit den Figuren des Honos und der Virtus, die in dem gleichen Typus, aber mit umgekehrter Beinstellung gebildet ist.

Abteilung IX.

Rechts oben eingemauert 72 (185) **Relief eines berittenen Laren.**

Die Laren waren Schutzgötter bestimmter, durch einen örtlichen Verband zusammengehaltener Gemeinwesen, so vor allem der Familie; aber neben dem privaten Kult jeder einzelnen Familie ist schon aus früher Zeit ein öffentlicher Kult der Laren bekannt in dem sie als Schutzgötter des Staatshaushaltes verehrt wurden, und in dieser Eigenschaft standen sie neben den Kriegsgöttern Mars und Bellona (lares militares). Damit war die Möglichkeit gegeben, daß auch einzelne Truppenkörper einen Larenkult einrichteten, und in unserm Relief scheint in der Tat das Zeugnis eines solchen Kultes vorzuliegen. Der Lar, kenntlich an der kurzen Tunika, dem umgegürteten Mantel mit flatternden Enden, dem Lorbeerzweig und den Resten des Trinkhorns in der erhobenen Linken, sitzt hoch zu Pferde, wäre also, wenn unsere Erklärung richtig ist, der Lar einer berittenen Truppe. Die Übertragung des üblichen stehenden oder tanzenden Typus ist ganz äußerlich und desto auffallender. Den Lorbeerzweig erhielten die Laren erst unter Augustus (vgl. n. 155). Augenscheinlich hat einstmals auch das Gegenstück mit der gleichen Darstellung im Spiegelbilde nicht gefehlt.

Vatikan-Katalog I p. 440 n. 185 T. 46.

Links 73 (229) **Doppelherme,** die in merkwürdiger Weise einen archaischen und einen freien Silentypus zusammenstellt.

Vatikan-Katalog I p. 461 n. 229 T. 47.

Abteilung X.

Rechts 74 (241) **Statue, Göttin ein Kind stillend.**

Ergänzt die r. Schulter und der r. Arm; doch ist die Hand antik.

Die Statue wurde früher in der Regel für Hera erklärt, die Herakles oder Ares stillt. Indes sind die Züge der Hauptfigur weicher als

selbst bei den mildesten Typen dieser Göttin, und es spricht aus ihnen ein mütterliches Gefühl, wie wir ihm wohl bei Demeter, niemals aber bei Hera begegnen. Man hat auch an Demeter mit dem kleinen Iakchos gedacht, aber der betreffende Mythos ist für römische Zeit zu entlegen. Die Deutung auf Rhea wiederum, wie sie den Zeusknaben stillt, steht im Widerspruch mit der Überlieferung, nach der Rhea ihr Söhnlein der Ziege Amaltheia zur Nährung übergab. Man hat vielmehr in der Statue eine hellenisierte Isis mit dem Horosknaben zu erkennen, — dafür scheinen die gewundenen Locken der Göttin zu sprechen; ein Loch über der Mitte des Diadems hätte zur Befestigung einer bronzenen Lotosblume gedient — oder eine römische, Segen spendende und der Kinderpflege beflissene Göttin: Juno Lucina, die pränestiner Fortuna Primigenia oder einfach eine Dea nutrix. Nur der Kopf der Hauptfigur ist in eingehender Weise ausgeführt. Im übrigen zeigt das Werk eine eigentümlich weiche, das Detail vernachlässigende Behandlung, für die es innerhalb der stadtrömischen Skulptur der Kaiserzeit an jeglicher Analogie gebricht. Dagegen hat es in Campanien eine Bildhauerschule gegeben, deren Arbeiten sich durch denselben Stil auszeichnen. Aber auch unter spätalexandrinischen Skulpturen würde sie ihresgleichen finden.

Neuerdings ist in ihr das Bildwerk vermutet worden, an das sich die Legende von dem Tode der Päpstin Johanna geknüpft habe. Ist es aber an sich schon unwahrscheinlich, daß die Darstellung einer friedlich nährenden Mutter Anlaß zu der Legende von der Niederkunft und dem gleichzeitigen Tode der Päpstin auf offener Straße gegeben habe, so kommt noch hinzu, daß die Statue in Otricoli gefunden und zunächst in den päpstlichen Gärten des Quirinal, dann auf der Loggia scoperta des Vatikan aufgestellt wurde, niemals also in den Straßen Roms gestanden hat, wie jenes Bildwerk, das von dem Volk auf die Päpstin gedeutet wurde.

Vatikan-Katalog I p. 471 n. 241 T. 48. II p. 749.

Abteilung XI.

Links unten 75 (287 A) **Bärtiger Kopf.**

Ergänzt die Nasenspitze und Hermenbüste. Einzelne Stellen an der Unterlippe, dem Bart und den Haaren sind mit Gips verschmiert.

Es ist schwer zu entscheiden, ob wir in diesem Kopfe einen Heros oder ein stark idealisiertes Porträt zu erkennen haben. Der Stil, insoweit er sich bei der mittelmäßigen Ausführung beurteilen läßt, deutet auf die Mitte des fünften Jahrhunderts. Da er einige wiewohl oberflächliche Berührungspunkte mit dem des Myron darbietet, hat man versucht, den Kopf zu dem Erechtheus dieses Künstlers in Beziehung zu setzen.

Furtwängler Meisterwerke p. 393 Fig. 57. Vatikan-Katalog I p. 500 n. 287 A T. 51. L. Curtius Text zu Brunn-Bruckmann Denkmäler griech. und röm. Skulpt. n. 601 p. 25—26 Anm. 3.

Rechts unten 76 (263) **Weibliche Porträtbüste.**

Ergänzt die Nasenspitze, die Ohren, der Haarbüschel über der Stirn, der Haarwulst hinten. Die Büste war abgebrochen, gehört jedoch sicher zu dem Kopfe. Modern das Piedestal.

Nach der Form des Bruststückes und der Art der Ausführung zu urteilen, ist die Büste in der Zeit des Traian gearbeitet worden. Die Charakteristik des Gesichtes ist voll Leben. Sie läßt als hervorstechende Eigenschaften der dargestellten Dame vielgeschäftige Unruhe und Klatschsucht erkennen. Wunderbar individuell ist im besonderen der Mund behandelt.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts T. 177, 178. Vatikan-Katalog I p. 485 n. 263 T. 50.

Abteilung XII.

Rechts 77 (294) **Statue des Herakles.**

Ergänzt der untere Teil der Nase, der Rand des r. Ohrs, das l. ganz, der r. Arm mit der Schulter (die R. ist z. T. antik), das r. Bein, der l. Unterschenkel (auch die Füße sind z. T. antik), die Stütze zwischen den Beinen, das Mittelstück der Keule.

Der Heros ist als reisiger Held und rüstiger Wanderer dargestellt. In den Formen der Statue mischen sich polykletische und lysippische Elemente — die allgemeine Komposition ist polykletisch; die Einzelheiten, die Proportionen und der Typus des Kopfes sind lysippisch —, sodaß man nur zweifeln kann, ob das Original, das wir uns zweifellos in Bronze ausgeführt zu denken haben, in der Frühzeit des Lysippos geschaffen wurde, als die polykletische Tradition noch herrschend war, oder später als ein Produkt bewußter Mischung. Da die lysippischen Elemente aus der Zeit der vollen Reife des Meisters stammen, wird man eher der zweiten Annahme den Vorzug geben. Es ist sehr zweifelhaft, ob wir einem so selbständigen Künstler, wie Lysippos, die Schöpfung einer derartigen Mischbildung zuschreiben dürfen.

Daß der Typus nicht unberühmt war, beweist die Tatsache, daß er neben anderen bekannten Typen auf einer Terrakottaplatte wiederholt ist, auf der wir die Porticus einer Palästra im Relief dargestellt sehen.

Vatikan-Katalog I p. 506 n. 294 T. 52. Die Terrakottaplatte s. in den Jahresheften des österr. Instituts 1903 p. 1ff. T. II.

Abteilung XIII.

Rechts, in die Wand eingemauert, 78 (300) **Fragment eines Schildes** mit Reliefs, die einen Kampf zwischen Griechen und Amazonen darstellen.

Das Fragment rührt von einer Marmorkopie nach der Athena Parthenos des Pheidias her, deren Schild mit einer Darstellung desselben Kampfes verziert war. Vgl. n. 906.

Michaelis der Parthenon T. 15 n. 35 p. 284. Vatikan-Katalog I p. 511 n. 300 T. 54. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 75—76.

Abteilung XIV.

Rechts 79 (353) **Gruppe eines von zwei Eroten umgebenen Mädchens.**

Vormals im Garten des Quirinals. Ergänzt ein Teil des Halses und Rückens, Stücke am r. Arme, die r. Hand mit den Äpfeln, der l. Vorderarm mit dem Pfeile, ein Stück an der l. Schulter und am l. Fuße, die Zehen dieses Fußes. Die Zugehörigkeit des Kopfes ist zweifelhaft.

Ein Mädchen sitzt an einem Bache, dessen Gewässer plastisch ausgedrückt ist. Um sie herum waren zwei Eroten oder Eros und Psyche gruppiert, Figuren, von deren jeder sich nur ein Fuß erhalten hat. Einem dieser kleinen Wesen müssen der Bogen und der Köcher angehören, die neben dem Bache auf dem Boden liegen. Bei der mangelhaften Erhaltung der drei Figuren ist es unmöglich die ursprünglichen Motive festzustellen. Ganz verfehlt ist die Ansicht, nach der die Dargestellte Deianeira zu nennen wäre, Bogen und Köcher einem einstmals vorhandenen Herakles gehören sollten. Beide Attribute sind klein wie Spielzeug und können nur einem der Kinder eignen. Da das Mädchen den l. Fuß auf den Bogen setzt, könnte man an die Bestrafung des Eros denken; dann aber müßte das Mädchen Aphrodite darstellen, und dazu scheint es zu jugendlich. Eher werden wir in ihm eine Nymphe zu erkennen haben. Die dekorative, aber elegante Ausführung deutet auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit.

Vatikan-Katalog I p. 540 n. 353 T. 56.

Abteilung XV.

Rechts oben, in die Wand eingemauert, 80 (360) **Relief mit den drei Chariten.**

Gefunden 1769 beim Hospital von S. Giovanni in Laterano; pentelischer Marmor. Ergänzt die l. untere Ecke der Platte mit dem Vorderteil des r. Fußes der l. befindlichen Figur.

Dargestellt sind die drei Chariten, wie sie, einander bei den Händen fassend, in feierlichem Reigen vorschreiten. Der gebundene Ausdruck der Bewegung, die untersetzten Körper und die konventionelle Anordnung der Haare, dabei aber eine gewisse Freiheit in der Behandlung der Gewänder — alles dies deutet auf ein Original aus dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. Wir kennen außer dem vatikanischen das Fragment einer Wiederholung, das vormals den römischen Giustiniani gehörte (bis z. J. 1911 in der Sammlung Stroganoff), außerdem Bruchstücke von mehreren Exemplaren, die auf der athenischen Akropolis gefunden wurden. Da eine solche ansehnliche Zahl von Wiederholungen in Rom und Athen auf ein in weiteren Kreisen Interesse erregendes Original schließen läßt, das in dem athenischen

Kult eine Rolle gespielt haben muß, so dürfen wir als solches mit größter Wahrscheinlichkeit ein Skulpturwerk annehmen, das am Eingange der athenischen Akropolis aufgestellt war und die drei Chariten bekleidet darstellte. Die Athener erkannten darin ein Werk des Sokrates, des Sophroniskos Sohn, der in seiner Jugend als Bildhauer tätig gewesen wäre, eine Annahme, die sich bis in die hellenistische Zeit zurückverfolgen läßt: sie wird bereits von Duris von Samos vorausgesetzt, der zur Zeit des Königs Ptolemaios Philadelphos schrieb. Ferner sind auf den Reversen athenischer Tetradrachmen und Drachmen aus der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. neben dem Beamtennamen Sokrates drei Frauenfiguren wiedergegeben, die denen des Reliefs entsprechen, ausgenommen, daß die eine, statt den Mantel zu fassen, mit der Rechten eine Frucht erhebt. Der Gedanke liegt nahe, daß jener spätere Sokrates hierdurch an seinen großen Namensvetter erinnern wollte. Gegen die Richtigkeit dieser Rückführung aber spricht der Stil der Reliefs, deren Original zu einer Zeit entstanden sein muß, als der nachmalige Philosoph Sokrates noch in den Windeln lag. Wir werden annehmen müssen, daß auf dem Original unseres Reliefs eine Inschrift stand, in der sich die Angabe fand, daß es von einem Sokrates gearbeitet sei, an dessen Namen dann die sinnreiche Legende geknüpft wurde. Vielleicht handelte es sich um das Werk eines böotischen Bildhauers Sokrates, von dem überliefert ist, daß er in Gemeinschaft mit seinem Landsmann Aristomedes ein von Pindaros in Theben geweihtes Bild der Kybele arbeitete. Diese Vermutung scheint um so gerechtfertigter, als die Figuren des vatikanischen Reliefs einen unattischen Kopftypus und in der Anlage, wie in der Stilisierung eine gewisse Derbheit zeigen, für die uns die gleichzeitige attische Kunst keine Analogie darbietet. Neuerdings ist von einem Gelehrten, wie uns scheint, ohne durchschlagende Gründe, der Zusammenhang des Reliefs und seiner Repliken mit dem angeblichen Werke des Sokrates ganz geleugnet worden. An dem Aufgang der Akropolis hat man in den Propyläen mit Wahrscheinlichkeit den Ort bestimmt, an dem der Platz jenes Werkes vorausgesetzt werden darf: in einer Nische zwischen zwei Anten auf der rechten Seite der Vorhalle. Dort findet sich im Boden eine Einlassung von 1,25 m Breite und etwa 30 cm Tiefe. Dagegen weist jener Gelehrte darauf hin, daß die Breite des Reliefs nur 0,87 m mißt und daß man ein Relief voraussichtlich an die Wand befestigt habe; jenes Werk des Sokrates sei vielmehr eine Statuengruppe gewesen. Aber ein der vatikanischen Kopie in den Maßen entsprechendes Relief konnte, ja mußte wegen seiner geringen Höhe auf einer Basis stehen, auch könnte es sehr wohl in eine Naiskos-artige Umrahmung eingeschlossen gewesen sein, und der Wunsch, die tiefe Nische

vollständiger zu füllen, dazu geführt haben, es nicht unmittelbar an die Wand zu rücken. Natürlich müßte es schon vor der Erbauung der jetzigen Propyläen in jener Gegend gestanden haben und von Mnesikles in seinen Bau übernommen worden sein.

Vatikan-Katalog I p. 546 n. 360 T. 58. Jahrbuch d. arch. Instituts XXIII (1908) p. 17 ff. Die Replik aus dem Besitz der Giustiniani s. bei Pollak-Muñoz collect. Stroganoff I n. 2 pl. III. Die athenischen Fragmente in der Beschreibung d. ant. Skulpturen in Berlin n. 686 und bei Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 731, 732.

Rechts oben 81 (363) **Frauenkopf archaischen Stiles.**

Ergänzt die Nase.

Der Kopf erinnert an Typen, die wir der peloponnesischen Kunst in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zuschreiben dürfen (vgl. n. 1287). Ein nah verwandter Kopf aus Terrakotta wurde in Tarent gefunden; er ist ein sprechender Zeuge für den starken Einfluß der archaisch-peloponnesischen Kunst auf Unteritalien und Sizilien. Sehr ähnliche Typen finden sich auch auf den Votivreliefs aus Terrakotta, die vor kurzem in großer Menge an der Stelle des epizephyrischen Lokroi zutage gekommen sind. Charakteristisch sind an ihnen und dem vatikanischen Kopfe die strengen, man möchte sagen, abstrakten Formen, der längliche schmale Umriß des Gesichtes, die starke Entwicklung der Kinnpartie, die starre Stilisierung der Haare und der herbe, ja mürrische Ausdruck in Mund und Augen. Die Figuren, zu denen derartige Köpfe gehörten, waren in den schlichten wollenen, in breiten Flächen und steifen Falten herabhängenden Peplos gekleidet. Da sich von dem vatikanischen Kopfe drei Repliken erhalten haben, dürfen wir hoffen, eines Tages auch einen Körper zu finden, der nach dem gleichen, augenscheinlich berühmten Originale kopiert ist.

Römische Mitteilungen I (1886) T. XI p. 200—202; II (1887) p. 106 Anm. 51. Vatikan-Katalog I p. 549 n. 363 T. 58. II p. 750. Journal of hell. studies XXVIII (1908) I p. 5. Der Terrakottakopf aus Tarent ist publiziert in den Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wissensch. 1897 T. VII p. 132f. Die beiden Repliken des vatikan. Kopfes, beide in englischem Privatbesitz, s. im Illustrated catalogue of the Burlington fine arts club exhibition of greek art Pl. VII 7 u. XI 11. Über verwandte Typen vgl. Arndt la glyptothèque de Ny-Carlsberg p. 49 (Fig. 23 der vatik. Kopf). Bull. della comm. archeol. comunale XXV (1887) p. 183. — Über die Terrakottareliefs von Lokroi vgl. Ausonia III (1908) p. 136 ff. und insbesondere p. 154 Fig. 18, p. 176 Fig. 30 und p. 197 Fig. 47.

Rechts unten 82 (372A) **Böotisches Relief.**

Es wurde 1687 von den Venezianern unter Morosini als Kriegsbeute aus Griechenland mitgebracht und kam zunächst in den Besitz des Dogen Marcantonio Giustiniani, später in den Palast der Giustiniani in Rom, dann in die Sammlung Camuccini, von da unter Pius VII. in das vatikanische Museum. Ergänzt die Nase des Reiters, Flicken am Handgelenk und dem Ohr des Pferdes, die r. Hälfte des oberen Randes.

Der böotische Ursprung des Reliefs erhellt daraus, daß es aus dem dieser Landschaft eigentümlichen Kalksteine gearbeitet ist, einem Materiale, von dessen Verwendung außerhalb Böotiens wir kein Beispiel kennen. Wie die böotische Kunst im fünften Jahr-

hundert v. Chr. überhaupt keine selbständige Richtung verfolgte, sondern mehr oder minder durch attische Einflüsse bestimmt wurde, erscheint auch dieses Exemplar von der in dem Kreise des Pheidias herrschenden Richtung abhängig. Es erinnert an den Parthenonfries, zeigt aber ein stärker vorspringendes Relief wie einen etwas freieren Stil. Man beachte die wunderbar organische Durchbildung der den Zügel anziehenden Hand und die meisterhafte Weise, in der der Künstler unter dem Gewande das in dem Körper des Reiters webende Leben durch den gehobenen Brustkorb angedeutet hat. Der Zügel war aus Bronze gearbeitet und griff in das vor der r. Hand des Reiters angebrachte Loch ein. Das unter dem Pferdekopfe sichtbare Gewandstück beweist, daß ursprünglich noch eine Figur, vermutlich ein anderer Reiter, dargestellt war. Hiermit stimmt auch die Weise, in der das Pferd den Kopf in die Höhe wirft und das Auge nach auswärts richtet. Offenbar will es an einem ihm vorauseilenden Pferde vorbeisprengen, wird aber vom Reiter, wie man aus der Bewegung seiner Hand ersieht, zurückgehalten.

Vatikan-Katalog I p. 553 n. 372 A T. 58 u. p. 916.

Abteilung XVI.

Rechts 83 (399) **Kolossalkopf des Tiberius.**

1812 zugleich mit einem vermutlich als Gegenstück gearbeiteten Kopfe des Augustus n. 85 (401) und mit einer Statue des Tiberius n. 84 (400) zu Veji gefunden. Über die Ausgrabung: Canina l'antica città di Veji p. 83 ff. Ergänzt ein Stück am Rande des l. Ohres.

Dieser dekorativ ausgeführte Kopf und zwei in derselben Galerie aufgestellte Statuen, von denen die eine — n. 84 (400) — ebenfalls aus Veji, die andere — n. 90 (494) — aus Privernum (Piperno) stammt, bieten interessantes Material für die Ikonographie des Tiberius. Die Statue von Privernum stellt ihn verhältnismäßig jung dar. Sie bekundet namentlich in den dünnen Lippen, die leise geöffnet und nach der l. Seite etwas herabgezogen sind, das vorsichtig zurückhaltende Wesen, das diesem Kaiser besonders während der ersten Jahre seiner Regierung eigentümlich war. Die beiden vejenter Skulpturen geben ihn in vorgerückteren Jahren wieder. An dem Kolossalkopfe zeigt der Mund noch einen etwas gekniffenen Zug, wogegen der Bildhauer der Statue bemüht war, diese Eigentümlichkeit zu verwischen und dem Kaiser einen befriedigten und majestätischen Ausdruck zu geben.

Bernoulli römische Ikonographie II I p. 145 n. 5. Vatikan-Katalog I p. 572. p. 399 T. 60.

84 (400) **Statue des Tiberius mit der Eichenkrone** (corona civica).

Gefunden zu Veji. Ergänzt der Rand des r. Ohres, die Enden der Kranzschleife, sehr viele Teile des r. Armes, die Finger der R. mit dem Stab, der Zeige- und Mittelfinger der L., der größte Teil des Schwertes — ein Stück des Griffes ist antik —, viele Teile des Gewandes, die untere Hälfte des l. Unterschenkels, beide Füße, fast das ganze Kissen, der Sitz und die Plinthe. Der Kopf gehört nicht zum Körper, da beide durch einen

Schnitt getrennt werden, beide aus verschiedenem Marmor bestehen, und sich von den Bandenden auf den Schultern keine Spur erhalten hat. Doch stammte auch der Körper von einer Kaiserstatue.

Vgl. n. 83 (399).

Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 145—147 Fig. 19. Vatikan-Katalog I p. 572 n. 400 T. 60.

85 (401) Kolossalkopf des Augustus.

Aus Veji. Ergänzt die Ohren (das l. mit seiner Umgebung) und der Nacken.

Der Kopf scheint als Gegenstück von n. 83 (399) gearbeitet. Er gibt den Kaiser im früheren Mannesalter und beträchtlich idealisiert wieder.

Bernoulli a. a. O. II 1 p. 27 n. 8, p. 28 Fig. 3. Vatikan-Katalog I p. 574 n. 401 T. 60.

Abteilung XVII.

Rechts unten 86 (420) Hermenbüste des Hephaistos.

Gefunden auf Piazza di Spagna, als der Grund für die Säule der Immacolata gegraben wurde. Ergänzt die Nase, Stücke der Locken, ein Teil des l. Kopfnickers, die l. Vorderecke der Büste, die r. Brust mit einem Teil der Schulter.

Hephaistos erscheint in der mythischen Überlieferung als ein Gott, dessen Tätigkeit fast ausschließlich auf die Werkstatt beschränkt ist. Hier arbeitet er, abgeschlossen von dem Treiben der Außenwelt, herrliche Kunstsachen, gefällig gegen alle Götter, die ihn um Dienstleistungen angehen. Dieser Charakter kommt in dem Typus unseres Kopfes vortrefflich zum Ausdruck. Die Formen sind kräftig und breit, der Blick leidenschaftslos und wohlwollend, ruhig der Fluß des Haupt- und Barthaares. Die eiförmige Mütze war die gewöhnliche Kopfbedeckung der Handwerker. Sie bildet mit ihrer länglichen Form ein Gegengewicht zu dem breiten Gesichte, während zugleich die behaglich-ruhige Weise, in der sie aufgesetzt ist, dem in den Zügen herrschenden Ausdruck entspricht (vgl. n. 117). Die rechte Seite des Gesichtes ist im Vergleiche mit der linken etwas gesenkt, derartig, daß das rechte Auge tiefer steht als das linke. Allerdings zeigen mancherlei antike Köpfe eine ähnliche Behandlungsweise. Indes ist die Senkung an diesem so nachdrücklich hervorgehoben, daß man darin eine bezeichnende Eigentümlichkeit des dargestellten Gottes hat erkennen wollen. Hephaistos wurde bekanntlich lahm gedacht. Die Erfahrung lehrt aber, daß vielfach die Atrophie einer Extremität auf die Gesichtsbildung einwirkt. Es fragt sich somit, ob nicht der Künstler, der diesen Typus erfand, in der Senkung des Gesichtes den Reflex des lahmen Fußes ausdrücken wollte. Ein Gelehrter hat vermutet, daß eine Statue, von der ein in Kassel befindlicher Torso herrührt, auf dasselbe Original zurückgehe wie die vatikanische Hermenbüste, und, da der Stil des Torso auf die an Pheidias anknüpfende Kunst hinweist, den Schluß gezogen, jenes Original sei die bronzene Kolossalstatue des Hephaistos gewesen, die Alkamenes, ein Schüler des Pheidias, für den athenischen Tempel des Gottes arbeitete (vgl.

n. 64). Aber es bleibt fraglich, ob der Kasseler Torso mit Recht auf Hephaistos bezogen wird. Seine Tracht, ein feiner Chiton, der die Körperformen durchscheinen läßt, und eine schwere Chlamys, die, über die l. Schulter herabfallend, die freie Bewegung der Arme beeinträchtigt, ist für einen Gott, der die handwerkliche Tätigkeit vertritt, wenig angemessen und scheint eher für eine Statue des Ares oder eines Strategen zu passen. Jedenfalls erscheint Hephaistos auf Denkmälern des fünften Jahrhunderts, soweit gegenwärtig unsere Kenntnis reicht, ausschließlich mit einem stoffreichen Himation bekleidet. Was ferner die vatikanische Hermenbüste betrifft, so hat der Versuch, ihren Kopftypus auf das von Alkamenes geschaffene Hephaistosideal zurückzuführen, neuerdings an Wahrscheinlichkeit gewonnen durch den Fund des einzigen Werkes, in dem wir mit Sicherheit die Kopie einer Schöpfung des Alkamenes erkennen dürfen, der Herme des Hermes Propylaios, die in Pergamon zutage kam, einer Kopie nach der entsprechenden Herme am Eingang zur athenischen Akropolis. Die beiden Götterköpfe stehen sich stilistisch nahe genug, so daß man mit der Möglichkeit rechnen kann, auch den Hephaistos dem Alkamenes zuzuschreiben. Die Handwerkermütze finden wir sonst nicht auf Darstellungen so früher Zeit, doch berechtigt uns das noch nicht dazu, in ihr eine Zutat des Kopisten zu erkennen.

Mon. dell' Inst. VI, VII T. 81, Ann. 1863 p. 421—430 (= Brunn Griechische Götterideale T. II p. 16—25). Furtwängler Meisterwerke p. 120f. Vatikan-Katalog I p. 584 n. 420 T. 61. Die Herme von Pergamon s. Athen. Mitteil. XIX (1904) p. 179ff. T. XVIII—XXI; Löwy griech. Plastik p. 44 T. 53. Über Alkamenes zuletzt Thieme-Becker Künstler-Lexikon I p. 293—296.

Rechts unten 87 (424 B) **Kopf des Sulla** (?).

Ergänzt die Nase und ein Teil des Kinns.

Dieser höchst lebendig gearbeitete Kopf stimmt in den Hauptformen mit dem Porträt des Lucius Cornelius Sulla überein, wie wir es durch Denare kennen, die ein Enkel des Sulla, der Münzmeister Quintus Pompeius Rufus, i. J. 59 v. Chr. schlagen ließ. Ein Exemplar dieser Serie wird durch unsere Fig. 7 in ungefähr dreifacher Vergrößerung wiedergegeben. Vergleicht man das darauf dargestellte Porträt mit dem Marmorkopfe, so wird man die Überzeugung gewinnen, daß dessen Deutung auf Sulla in der Tat eine eingehendere Berücksichtigung verdient, als ihr bisher zuteil geworden ist. Jedenfalls können wir uns Sulla recht wohl mit derartigen Zügen vorstellen. Wir erkennen darin einen energischen, intelligenten und fein gebildeten Mann. Die tiefliegen-

Fig. 7.

den Augen stimmen vortrefflich mit der Angabe des Plutarch, daß sich die blauen Augen des Sulla durch einen durchdringenden, erbarmungslosen Blick auszeichneten. Die feinen, scharf geschlossenen Lippen bekunden einen rücksichtslosen, schneidigen Charakter.

Bernoulli römische Ikonographie I T. V p. 93—94, p. 140 n. 1. Vatikan-Katalog I p. 587 n. 424 B T. 61.

Links unten 88 (441) **Griechischer männlicher Porträtkopf** (?).

Ergänzt die Nasenspitze und ein Stück am l. Ohre.

Der Kopf ist bekannt unter dem Namen des Alkibiades. Man hatte sein Original an das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. datiert; die schönen, doch leicht individuell gefärbten Züge legten es nahe, in dem Kopfe ein Porträt zu vermuten; in jener Zeit aber fand sich nur eine Persönlichkeit, auf die alle charakteristischen Eigenschaften des Kopfes zu passen schienen und von der man voraussetzen konnte, daß ihr Porträt auch noch die römische Welt interessiert habe: Alkibiades. Genauere Kenntnis der Stilentwicklung vom 5. zum 4. Jahrhundert hat dann zu der Erkenntnis geführt, das Original des Kopfes könne erst im 4. Jahrhundert entstanden sein, und zwar in seiner ersten Hälfte, jedenfalls aber nach dem Tode des Alkibiades. Charakteristisch für jene Zeit ist die lebhafte und doch weiche Modellierung der Formen, die tiefe Lage der Augen und die zarte Bildung ihrer Umgebungen, die kurzen vollen Locken mit den volleren Partien neben den Schläfen, die kurze rundliche Form des Schädels. Es hat sich außer mehreren Wiederholungen eine Variante des Kopfes erhalten, in der die Züge etwas älter erscheinen; auch macht ihr Stil einen wenig späteren Eindruck, und in den Haaren bemerken wir ein Diadem, das vielleicht schon auf Heroisierung nach dem Tode deutet. Da diese Variante stilistisch durchaus den Skulpturen aus der Mitte des 4. Jahrhunderts entspricht, muß der Dargestellte im zweiten Viertel dieses Jahrhunderts in der Blüte seiner Kraft gestanden haben. Damit allein fällt eine andere, auch an sich recht unwahrscheinliche Annahme, die in dem Kopfe Philipp II. von Makedonien erkennen wollte. Endlich soll nicht verschwiegen werden, daß es auch nicht an Stimmen fehlt, nach denen mit dem Kopfe keine Porträtdarstellung beabsichtigt gewesen sei, und es ist in der Tat die Frage, ob die geringe individuelle Färbung der Züge im Untergesichte, die kaum über das Maß der Individualisierung hinausgeht, das wir fast an allen Skulpturen jener Zeit beobachten, genügt, uns zu der Annahme einer Porträtdarstellung zu zwingen. Wenn auch die Deutung auf einen Gott natürlich ausgeschlossen ist, könnte es sich doch um das Bild eines Heroen handeln.

Mon. dell' Inst. VIII T. 25, Ann. 1866 p. 228—240. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts T. 467. 468. Strena Helbigiana p. 10ff. Fig. 1 u. 2. Vatikan-Katalog I p. 598 n. 441 T. 62. — Vgl. über eine Gruppe verwandter Werke und den Versuch, diese Gruppe auf Euphranor zu beziehen, Arch. Jahrbuch XXV (1910) p. 159ff.

Abteilung XIX.

Rechts 89 (465) **Hochrelief, Penelope** (?).

Eine junge Frau sitzt, in trauriges Nachsinnen versunken, auf einem lehnelosen Sessel, unter dem ein Wollkorb steht. Der Kopf, der an allen erhaltenen, aus Marmor gearbeiteten Wiederholungen dieser Figur (vgl. n. 189, 979) fehlt, wird durch einen im Berliner Museum und einen anderen im Thermen-Museum (n. 1378) vergegenwärtigt. Er war nach vorn geneigt und ruhte mit der Schläfe auf der r. Hand; der l. Arm stützte sich auf das Sitzbrett. Der Reliefgrund zeigt Reste einer bläulichen Farbe. Die ganze Formengebung deutet auf eine Arbeit aus der Zeit gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. Wir finden die gleiche Gestalt auf drei Monumenten zur Darstellung der Penelope verwendet: auf einem archaischen Tonrelief im Louvre (angeblich aus Melos), auf dem ihr Odysseus als Bettler gegenübersteht, auf einer rotfigurigen Vase (Fig. 8), auf der Telemach die Stelle des Vaters einnimmt — hinter Penelope steht der Webstuhl mit dem begonnenen Gewebe—, und auf einer römischen Reliefdarstellung—sie setzt sich aus zwei zueinander gehörigen, in mehreren Exemplaren erhaltenen Tonreliefs zusammen—, auf der Eurykleia im Rücken ihrer Herrin dem Odysseus die Füße wäscht. Demnach hat man von der Zeit ihrer Entstehung, aus der das Tonrelief im Louvre stammen muß, bis in die römische Kaiserzeit diese Figur unter dem Namen der Penelope gekannt, und gerade, daß man sie immer wieder, wie einen feststehenden Typus, in verschiedenen Situationen als Penelope verwendete, scheint doch dafür zu sprechen, daß man auch bei dem Publikum auf die allgemein verbreitete

Fig. 8.

Kenntnis dieser Bedeutung rechnen konnte. Die Tatsache, daß die Figur jedesmal in einer anderen Komposition verwendet ist, legt anderseits den Gedanken nahe, daß ihr Original allein gestanden habe, und der Reiz einer derartigen Darstellung tief-versunkener Trauer scheint in der Tat nur bei gänzlicher Isolierung voll zur Geltung zu kommen. Es ist aber kaum denkbar, daß Penelope um die Mitte des 5. Jahrhunderts zum Gegenstande einer Einzelfigur gewählt worden sei. Man hat dies Dilemma durch die Annahme zu lösen gesucht, das Original sei das Grabrelief einer sterblichen Frau gewesen. Das Motiv habe alsbald die allgemeine Bewunderung erregt und sei nun von den Künstlern in die Darstellungen der Penelopesage übertragen worden. Man müßte dann weiter annehmen, der mythische Name sei im Verlauf der Zeiten auch auf das Original übertragen worden, denn nur unter dieser Voraussetzung dürfte sich das Vorhandensein verschiedener römischer Kopien erklären (darunter eine in Statuettenformat; vgl. n. 979). Es ist deshalb doch vielleicht geratener, eine größere Komposition als Originaldarstellung anzunehmen, entweder eine der erhaltenen — am ehesten dürfte dann wohl die der römischen Tonreliefs in Frage kommen, da wir dort am wenigsten mit eigener Erfindung zu rechnen haben und auch die Motive der anderen Figuren in der Tat einen altertümlichen Eindruck machen, — oder eine verlorene. Es bliebe nur zweifelhaft, ob wir uns dies Original als Relief oder als Gemälde denken sollen; immerhin aber müßte die Übertragung der Penelope in Relief unmittelbar nach der Entstehung des Originalgemäldes vorgenommen worden sein, denn in der unbeholfenen Art, wie die Gestalt zwischen zwei Flächen gepreßt ist, verrät sich deutlich jene Zeit des Ringens mit den Anforderungen griechischer Reliefbildung. Anderseits erklärt sich nur aus diesem Zwange die eigentümliche Art, wie die Gestalt komponiert ist, und, wenn zwei Kopien als Freiskulpturen ausgeführt sind, so haben wir eben darin eine verständnislose Übertragung zu erkennen, deren falsche Wirkung nur dadurch gemildert werden konnte, daß man die Figuren gegen eine Wand stellte und womöglich in eine weitvorspringende Umrahmung einschloß.

Die Arbeit des vatikanischen Fragmentes macht nicht den Eindruck einer Kopie; ja, es dürfte nichts dagegen sprechen, daß es in der Zeit des Originals gearbeitet sei oder gar von dem Originale selber stammen könnte. Der Marmor ist attisch, und so wird auch das Relief in Attika ausgeführt worden sein. Durchaus unattisch aber ist der Stil, der es vielmehr einem großen Kreise der spätarchaischen Kunst zuweist, dessen Zeugen wir in Nordgriechenland, in der Peloponnes, sowie in Unter-Italien und Sizilien finden, und dessen bedeutendste Leistung der Skulpturenschmuck des Zeustempels in Olympia darstellt.

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 31 B p. 17—18. Die attischen Grabreliefs herausg. im Auftrage der Akademie zu Wien T. CXI n. 471a. Vatikan-Katalog I p. 615 n. 465 T. 65. Joubin la sculpture grecque p. 200 ff. Fig. 70. Bullettino comunale XXIII (1905) p. 10 ff. Lermann altgriech. Plastik p. 170 ff. Abb. 64. Collignon Les statues funéraires dans l'art grec p. 118 ff. Fig. 61.

Abteilung XX.

Rechts 90 (494) **Statue des Tiberius.**

Gefunden 1795 zu Privernum (Piperno). Ergänzt die Nase, Teile der Oberlippe, des Kinns und des r. Ohrs, beide Vorderarme, der l. mit einem Teil des Mantels, die l. Hand mit der Rolle, der r. Fuß mit dem darüber befindlichen Gewandstücke, der vordere Teil des l. Fußes, allerlei am Gewande, der Sitz, die Plinthe.

Der Kaiser ist in der Haltung und mit der Gewandanordnung der sitzenden Juppiterstatuen dargestellt. In der L. wird er demnach ein Szepter, in der R. möglicherweise einen Donnerkeil gehalten haben. Vgl. n. 83 (399).

Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 146—148, Figg. 20, 21. Vatikan-Katalog I p. 632 n. 494 T. 67. II p. 750.

Links 91 (497) **Relief, eine Mühle.**

Gefunden 1826 in der Vigna delle tre Madonne vor Porto S. Giovanni.

Das roh gearbeitete Relief stellt zwei Mühlen dar, deren jede von einem Pferde gedreht wird (mola iumentaria). Die Augen des in der Vorderansicht wiedergegebenen Pferdes sind, offenbar um den Schwindel zu verhüten, der bei der andauernden Kreisbewegung eintreten könnte, mit Lederscheiben bedeckt — ein Verfahren, das noch heutzutage in Griechenland wie in Italien zur Anwendung kommt. Die Drehung wird bewirkt durch eine Kette, die oben an dem horizontalen Balken des Mühlengestänges, unten an dem Brustriemen des Pferdes befestigt ist. Damit das Tier stets den gleichen nicht zu weiten Kreis beschreibe, ist es vermöge eines Riemens mit einem der vertikalen Balken des Gestänges verbunden. Neben der rechts befindlichen Mühle steht ein Mann mit einem Gefäße, das ihm augenscheinlich Mühe macht zu tragen; wir werden annehmen dürfen, daß der Mann neues Getreide heranbringt, um es in die Mühle zu schütten. Eine oben angebrachte Lampe deutet an, daß die Arbeit des Nachts stattfindet. An diesem Relief haben sich mancherlei Reste der ursprünglichen Bemalung erhalten. Der Grund scheint mit einer ockergelben Farbe bedeckt gewesen zu sein.

Blümner Technologie der Gewerbe I p. 44 Fig. 6. Vatikan-Katalog I p. 637 n. 497 T. 68 u. p. 917.

Darauf steht

92 (497A) **Sarkophag, Kinder mit Nüssen spielend.**

Gefunden in der Vigna Amendola an der Via Appia.

Die Reliefs beziehen sich auf das Spiel, bei dem es darauf ankam, mit einer Nuß eine aus mehreren Nüssen gebildete Pyramide

zu treffen und auseinander zu werfen (nuces castellatae, ludi castellati). Die naturwahre und ausdrucksvolle Anordnung der Figuren weist auf ein vortreffliches Original zurück. Links sieht man eine Gruppe von fünf Mädchen, von denen zwei im Begriff sind, durch das Morraspiel zu entscheiden, welches von beiden den ersten Wurf tun wird. Es folgt eine Gruppe von zwei Knaben, die wegen des Spieles in Zwist geraten sind und von denen der eine den anderen am Haare faßt. Rechts sind sechs Knaben mit dem Spiele beschäftigt. Einer schickt sich soeben an, eine Nuß nach der am Boden befindlichen Pyramide zu schleudern.

Bull. della comm. arch. com. di Roma X (1882) p. 59, wo p. 56ff. auch die auf dieses Spiel bezügliche Literatur zusammengestellt ist. Vatikan-Katalog I p. 638 n. 497 A, T. 68 u. p. 917.

Abteilung XXI.

Rechts oben 93 (507) **Knabenkopf** polykletischen Stiles.

Ergänzt die Nase, Teile der Lippen und der Augen, der Hals.

Der Kopf rührt von einem statuarischen Typus her, der am besten durch ein im Dresdener Museum befindliches Exemplar vergegenwärtigt wird (vgl. n. 56). Da sich aus dieser Wiederholung ergibt, daß der l. Arm vorgestreckt war, liegt es nahe anzunehmen, daß der Knabe in der L. eine Siegerbinde hielt und mit dem bescheidenen Ausdrucke, der einem preisgekrönten Athleten wohl ansteht, darauf niederblickte. Der Typus verrät eine nahe Verwandtschaft mit dem des polykletischen Doryphoros (n. 45), zeigt jedoch jugendlichere Bildung und weicheren Stil. Vgl. die Bemerkungen zu n. 32.

Furtwängler Meisterwerke p. 475ff. Vatikan-Katalog I p. 644 n. 507 T. 69.

Rechts oben 94 (508) **Büste des Menander.**

Ergänzt beide Brauen fast ganz, die Nase, die Lippen, das Kinn, der Rand des l. Ohres und das Piedestal.

Der Kopf wurde früher fälschlich Sulla oder Pompejus genannt. Jetzt ist nachgewiesen, daß er vielmehr Menander, den berühmtesten Dichter der jüngeren attischen Komödie, darstellt. Vgl. n. 196.

Bernoulli röm. Ikonographie I p. 94 u. 123 n. 1 T. VIII. Derselbe griech. Ikonographie II p. 111 n. 1. Vatikan-Katalog I p. 645 n. 508 T. 69.

Rechts unten 95, 96 (510 A, 512) **Zwei männliche Porträtköpfe.**

Vormals in der Sammlung Randanini.

Die beiden höchst lebendig gearbeiteten Porträts gehören nach ihrem Stile wie nach ihrem physiognomischen Typus dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit an. Das eine (510 A) ist auf Grund einer gegenwärtig verschollenen und allgemein als falsch anerkannten Bronzemünze auf Lucius Munatius Plancus (Konsul 42 v. Chr.), das andere (512) wegen seines bäuerischen Charakters auf Gaius Marius gedeutet worden. Nach der zwischen

den beiden Köpfen obwaltenden Ähnlichkeit scheint es, daß sie entweder dieselbe Person auf zwei verschiedenen Altersstufen (n. 510 A jünger, n. 512 älter) oder zwei einander nah verwandte Personen darstellen.

N. 510 A: Bernoulli römische Ikonographie I p. 83 Fig. 11, p. 236. Vatikan-Katalog I p. 646 n. 510 A T. 69. N. 512: Bernoulli I p. 83 Fig. 10. Vatikan-Katalog I p. 648 n. 512 T. 69. II p. 750. Über beide Köpfe vgl. Klein Gesch. d. gr. Kunst III p. 348 f.

Rechts unten 97 (513 A) **Kopf der Aphrodite.**

Gefunden 1805 bei den Thermen des Diocletian. Ergänzt das Unterteil der Nasenspitze, die Unterlippe, Teil des Halses und die Büste.

Der Typus entspricht dem der berühmten kapitolinischen Statue (n. 803) bis auf das hier fehlende Haarband und die durchgreifende stilistische Umwandlung. Die Ausführung ist fein, aber etwas trocken.

Vatikan-Katalog I p. 649 n. 513 A T. 69.

Links unten 98 (535) **Kopf eines Galliers.**

Ergänzt der vordere Teil des Schädels, die Nase, die Oberlippe.

Der Kopf rührt von einer Statue her, die demselben Zyklus angehörte wie der sterbende Gallier des kapitolinischen Museums (n. 884) und eine berühmte Gruppe aus dem Museo Boncompagni (n. 1302), einem Zyklus, der die Siege des Königs Attalos I. von Pergamon (241—197 v. Chr.) über die Gallier verherrlichte und über den im weiteren (n. 884) ausführlicher die Rede sein wird. Er ist in demselben Marmor ausgeführt, wie die beiden genannten Werke. Die häßlichen Formen und der ausschließlich Schrecken bekundende Ausdruck des Gesichtes deuten auf einen gemeinen Gallier. Hiermit stimmt der die Wangen und das Kinn bedeckende, struppige Bart; denn die Überlieferung berichtet, daß die vornehmen Gallier nur den Schnurrbart stehen ließen und die übrigen Teile des Gesichtes rasierten.

Römische Mitteil. X (1895) T. II, V p. 126—137. Vatikan-Katalog I p. 663 n. 535 T. 70 u. p. 917.

Abteilung XXII.

Rechts 99 (543) **Torso einer Panzerstatue mit idealem Jünglingskopfe.**

Ergänzt (außer allerlei Einzelheiten an dem Torso) der Hinterkopf mit dem l. Ohr, das Unterteil der Nase, ein Teil der Oberlippe und der Hals.

Uns interessiert nur der Kopf, der mit dem Torso ursprünglich nichts zu tun hat, vielmehr ein hervorragend schönes Original des 4. Jahrhunderts v. Chr. in guter Kopie wiedergibt. Wir bemerken in seinem Haare Reste eines Kranzes und darin Löcher zum Einfügen besonders gearbeiteter Blätterbüschel; demnach stellte die Statue, zu der der Kopf gehörte, augenscheinlich einen siegreichen

Athleten dar. An den Formen des Gesichtes, insbesondere an denen der Augen zeigt es sich deutlich, daß wir den Künstler des Originals im Kreise des Skopas zu suchen haben. Wir werden ein Werk der gleichen Schule bald in dem Meleager kennen lernen (n. 128); ihm gegenüber wirkt dieser Kopf durch seine großzügige Struktur, die breiten Flächen der Wangen und das energische Feuer seines Ausdrucks wesentlich strenger und bedeutender.

Vatikan-Katalog I p. 670 n. 543.

100 (544) **Statue des Silen.**

Gefunden 1791 unterhalb von Ariccia nahe der Via Appia in den Ruinen einer Villa, die dem i. J. 61 n. Chr. verstorbenen P. Memmius Regulus gehört hat. Ergänzt Teile des Kranzes, die Nasenspitze, beide Arme, die Stütze zwischen Kopf und Pedum, Teile des Felles und der Beine, die Basis mit den Füßen, dem Unterteil des Stammes und fast der ganze Panther.

Die Statue repräsentiert vortrefflich den Silenstypus der hellenistischen Zeit mit seinen fetten Formen, der starken Behaarung, den Schweinsohren und der Sokrates-Physiognomie voll schwerer Melancholie. Die jetzige Ergänzung ist willkürlich und sinnlos. Vielleicht hielt die Linke ein Gefäß zum Eingießen, die Rechte eine Schale. Das Stellungsmotiv ist von lysippischen Werken genommen (vgl. n. 4), die Ausführung der Kopie dekorativ, aber sehr lebendig.

Vatikan-Katalog I p. 671 n. 544 T. 71.

Abteilung XXIII.

Rechts oben 101 (558) **Pallaskopf.**

Ergänzt die Spitze des Helmvisiers, die Nase und die Büste.

Wir kennen diesen Typus durch einige Statuen, unter denen eine im florentiner Museum befindliche die beste sein dürfte, wie durch mehrere Torsen — vgl. hier n. 52 — und Köpfe. Die Göttin ist in sehr eigentümlicher Weise als ein junges Mädchen aufgefaßt, das, den l. Arm an die Seite stemmend, in der R. die Lanze haltend, den Kopf etwas zurückwirft und tatendurstig in die Weite blickt. Die Art der Ausführung deutet auf ein Original aus Bronze. Da auf der Plinthe eines Exemplares ein Triton beigefügt ist, hat man diese Athenafigur zu dem bötischen Mythus in Beziehung setzen wollen, nach dem Athena an dem bei Alalkomenai vorbeifließenden Gießbache Triton geboren und erzogen wurde; da man sich aber derartige Tritonen nur im Meere wohnhaft dachte, wird die Absicht des Kopisten vielmehr gewesen sein, an die Erziehung der Göttin an den Fluten des Okeanos zu erinnern. Die Formengebung des Kopfes zeigt einige Berührungspunkte mit der im Kreise des Skopas üblichen, erinnert aber noch stärker an die einer Leda mit dem Schwane (vgl. n. 804), deren Original dem Athener Timotheos zu-

gesprochen wird, einem Künstler, der mit Skopas bei der Dekoration des Mausoleums tätig war, und so hat es auch nicht an Stimmen gefehlt, die in Timotheos den Meister der Athena vermuteten.

Vatikan-Katalog I p. 683 n. 558 T. 73. Über Timotheos vgl. zuletzt Ausonia III (1908) p. 93 ff. und Jahrbuch d. arch. Instituts XXIV (1909) p. 185 ff.

Rechts unten 102 (561) **Porträtbüste eines Römers.**

Vormals im Palazzo Altieri. Ergänzt ein Teil des Nasenrückens und des r. Ohres.

Diese vortrefflich gearbeitete Büste stellt einen ältlichen, behäbigen Herrn mit klugem, beobachtendem Ausdrucke dar. Sie gibt die ganze Brust nebst den Schulterstücken wieder und zeigt somit eine Form, die erst in traianischer Zeit eine weitere Verbreitung fand (vgl. n. 33). Gerade auf diese Zeit deutet der Stil wie der Haarschnitt. Die frühere Deutung auf Domitius Ahenobarbus, den Vater des Nero, ist wie die später versuchte auf Gnaeus Pompeius Magnus vollständig haltlos.

Arndt-Bruckmann griechische und römische Porträts T. 177, 178. Bernoulli römische Ikonographie I T. IX p. 130—131. Vatikan-Katalog I p. 685 n. 561 T. 73. Papers of the British school at Rome III (1906) p. 250 n. 1.

Abteilung XXIV.

Rechts 103 (587) **Ganymedes mit dem Adler scherzend.**

Gefunden 1780 in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni (vgl. Piranesi racc. di statue T. 4), unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Spitze der Mütze, ein Stück der Mütze vorne, die Mitte der Stirn und die Haare darüber, die Nase, die Mitte der Lippen, das Kinn, viele Teile der Chlamys, der r. Arm mit der Schale, die l. Hand mit dem unteren Teile des Pedums, viele Stücke der Beine und des Stammes, der Schnabel und ein großes Stück am r. Flügel des Adlers.

Da Ganymed als Mundschenk der Götter des Pedums nicht mehr bedarf, so ist er offenbar in einer Situation dargestellt, die seiner Versetzung in den Olymp vorhergeht. Wir sehen ihn in vertraulichem Verkehre mit dem Adler, der ihn demnächst dem Zeus zuführen wird. Der schöne Jüngling steht da in bequemer Haltung mit gekreuzten Beinen, den l. Ellenbogen auf einen Baumstamm stützend, und sieht zu dem Adler herab, der seinerseits aufmerksam zu ihm emporblickt. Der Restaurator hat ihm eine Schale in die r. Hand gegeben, also angenommen, daß Ganymed im Begriff sei dem Adler zu trinken zu geben, und tatsächlich hat diese Ergänzung die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Wenn aber ein Erklärer, der diese Ergänzung für gesichert hält, vermutet, Ganymed necke den Adler, indem er ihm den Trunk vorenthalte, so widerspricht dieser Auffassung der Umstand, daß der Adler ruhig dasitzt und in keiner Weise Ungeduld zu erkennen gibt.

Vatikan-Katalog I p. 702 n. 587 T. 75.

Abteilung XXV.

Rechts oben eingemauert 104 (596) **Fragment eines sog. Ikariosreliefs.**

Erhalten ist die l. untere Ecke des Reliefs: vor einem weitausgespannten Vorhang steht ein Lager, auf dem ein Jüngling liegt, während zu seinen Füßen ein junges Weib auf dem Rande des Lagers sitzt. Von links eilt ein kleiner Diener herbei; er hat augenscheinlich aus dem großen Krater links am Ende geschöpft und bringt den neuen Trank seinem Herrn. Vor dem Lager zu Händen des Jünglings und der Frau bemerken wir einen Speisetisch und rechts davon einen kleinen hockenden Satyr, der mit dem Vorderteil eines Fußes beschäftigt ist. Wir kennen die Komposition aus anderen Wiederholungen und wissen, daß dieser Fuß dem Dionysos eignete, der in würdevoller Erscheinung, gefolgt von seinem übermütigen Schwarme, genaht ist, um an dem Schmause des Jünglings teilzunehmen; der kleine Satyr ist eben beschäftigt, ihm die Sandale zu lösen (vgl. n. 238). Man hat in dem liegenden Jüngling wohl mit Recht einen siegreichen Dichter oder Schauspieler erkannt, der eben, da er sein Glück in liebenswürdigster Gesellschaft feiert, als höchsten Lohn den Besuch seines Gottes empfängt, und in dem Vorbild der verschiedenen Wiederholungen dieser Darstellung ein Votivrelief hellenistischer Zeit vermutet. Für die Frage der Datierung ist gerade unser Fragment besonders wertvoll durch die von den übrigen Wiederholungen abweichende, aber augenscheinlich getreuere Fassung der linken Gruppe: die Erscheinung des jungen Weibes entspricht vollkommen dem Bilde ähnlich-sitzender Frauen auf einer ganzen Reihe zweifellos hellenistischer Grabreliefs.

Vatikan-Katalog I p. 713 n. 596 T. 77. II p. 750.

Darunter 105 (602) **Römischer männlicher Porträtkopf.**

Ergänzt die Nase, beide Ohren fast ganz und das Piedestal.

Der Kopf ist deswegen bemerkenswert, weil er abermals (vgl. n. 63) ein Beispiel dafür darstellt, daß die römischen Porträts gelegentlich nach der Totenmaske gearbeitet wurden.

Vatikan-Katalog I p. 716 n. 602 T. 77.

106 (607) **Kopf des Poseidon.**

Wahrscheinlich in Ostia gefunden, von R. Fagan dem Papste Pius VII. geschenkt. Ergänzt einzelne Locken und die Büste.

Poseidon zeigt stets eine entschiedene Familienähnlichkeit mit seinem Bruder Zeus, dabei aber, wenn er von der vollständig freien Kunst dargestellt wird, individuelle Züge, die ihn als den Beherrscher des unbeständigen Meeres erkennen lassen. Der Künstler, der das Original des vatikanischen Kopfes erfand, hat die Beziehungen des Gottes zu dem von ihm beherrschten Elemente mit größerem

Nachdrucke hervorgehoben, als es bei allen anderen Poseidontypen der Fall ist. Man empfängt geradezu den Eindruck, als ob er dabei durch das Bild des ausgewetterten Seemanns bestimmt worden sei. Falten durchziehen die Stirn; über der Nase und um die Augen sind Runzeln angedeutet; die Behandlung der Wangen läßt auf ein etwas welkes Fleisch und eine lederartige Haut schließen; um die Lippen spielt ein zorniger Zug; die Haupt- und Bartlocken erscheinen vom Winde durcheinander geworfen und von Feuchtigkeit durchdrungen.

Der Kopf stammt zweifellos von einer Statue. Wie diese etwa ausgesehen hat, lehrt uns eine hellenistische Bronze in Cambridge, die augenscheinlich durch das gleiche Original angeregt ist, nach dem der vatikanische Kopf kopiert wurde. Auch dieses Original war dem Formencharakter nach in Bronze gearbeitet. Kürzlich ist mit vollem Rechte auf die nahe stilistische Verwandtschaft des Poseidonkopfes mit dem des Apoxyomenos (n. 23) hingewiesen worden. Ein genauer Vergleich läßt uns keinen Zweifel darüber, daß wir niemand anderem als Lysippos selbst auch die Schöpfung dieses eigenartigsten aller Göttertypen zu danken haben.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 140. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 66, 4. Vatikan-Katalog I p. 719 n. 607 T. 77. II p. 751 (die Rückführung auf Lysippso ist ausgesprochen von Bulle in Roschers mythol. Lexikon III p. 2892—3).

Links oben 107 (621) **Kopf einer Karyatide.**

Der Kopf ist i. J. 1908 aus den vatikanischen Gärten hierher übertragen worden. Antik sind nur die Haare und der kapitälartige Aufsatz.

Das Fragment stammt von der Wiederholung einer der Karyatiden vom Erechtheion, und zwar der dritten in der vorderen Reihe von links gerechnet. Eine schlechtere, aber mit Gesicht erhaltene Replik des Kopfes befand sich vor Jahren im römischen Kunsthandel (vgl. auch n. 1369). Schon zur Zeit der Renaissance hatte man einen in den Hauptzügen übereinstimmenden Kopf in der Gegend zwischen dem Augustus- und dem Traiansforum gefunden. Diese Köpfe, sowie die Existenz verschiedener Karyatidenkörper, die nach denen des Erechtheion kopiert sind (vgl. n. 1), beweisen das lebhafte Interesse der römischen Welt für jenes Kleinod auf der athenischen Akropolis, den Anbau des Erechtheion mit den sechs Karyatiden. Angesichts des traurigen Erhaltungszustandes der Originale verdienen die römischen Kopien unsere eingehendste Aufmerksamkeit. An den beiden erhaltenen Köpfen bemerken wir auf dem kapitälartigen Aufsatz unregelmäßig geführte Streifen von unten nach oben, zwischen denen gelegentlich horizontale Streifen sichtbar werden. Von den Köpfen der Originale zeigt nur einer, eben das Vorbild der beiden Wiederholungen, Spuren des gleichen Destail. Doch kann es an den anderen nicht gefehlt haben; nur wird es dort lediglich durch Malerei angegeben gewesen sein. Man möchte

zunächst an ein Korbgeflecht denken, dessen einzelne Streifen aber regelmäßiger verlaufen müßten; es werden vielmehr bandumwundene Ringe gemeint sein, wie sie auch heute noch von den Frauen des Südens als Unterlagen für Lasten benutzt werden, die sie auf den Köpfen tragen (vgl. n. 16).

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 783a. Vatikan-Katalog II p. 751. Hülsen il libro di Giuliano da Sangallo p. 20. — Vgl. n. 1369.

Abteilung XXVI.

Rechts 108 (636) **Herakles und Telephos.**

Gefunden auf dem Campo di Fiori (vgl. n. 124); schon unter Julius II im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 p. 18). Ergänzt an der Figur des Herakles die Nasenspitze, Flicken am r. Oberarm, der r. Vorderarm nebst der Keule, von der nur der Ansatz unten antik ist, die Finger der l. Hand, Stücke des Löwenfelles und der Zehen, an der Figur des Knaben beide Hände, die Zehen des r. und die Spitze des l. Fußes, außerdem die äußeren Teile der Plinthe.

Herakles hält sein durch Götterschutz gerettetes Söhnchen Telephos, das liebkosend das r. Händchen nach dem bärtigen Kinn des Vaters emporstreckt, auf dem l. Arme und blickt mit sinnendem Ausdruck vor sich hin. Das Original wurde mit Benutzung einer praxitelischen Figur, die den Heros allein darstellte (vgl. n. 1920), in Pergamon gestaltet, wo man Telephos als Stadtgründer verehrte und durch mannigfache künstlerische Darstellungen verherrlichte. Das vatikanische Exemplar ist eine in römischer Zeit gearbeitete Kopie, an der eine merkwürdige Ungleichheit der Ausführung auffällt. Während der Kopf des Herakles eine eingehende und charaktervolle Durchführung zeigt, sind der Körper des Helden und die Figur des Knaben nur ganz dekorativ behandelt. Der Kopf, dessen ursprünglichen Charakter die pergamenische Umbildung im wesentlichen festgehalten hat, gehört zu den schönsten Heraklestypen, die sich in römischen Museen befinden.

Furtwängler Meisterwerke p. 575 Fig. 109, p. 577 Fig. 10. Vatikan-Katalog I p. 738 n. 636 T. 79. II p. 751. Brunn-Bruckmann Denkm. gr. u. röm. Skulpt. n. 609. Wochenschrift f. klass. Philol. 1911 p. 598 f.

Links 109 (638) **Weiblicher Torso.**

Die außerordentliche Kraft und Frische der Ausführung dieses Torso machen es zweifellos, daß uns in ihm der Rest einer griechischen Original-Schöpfung erhalten ist. Imponierend wirken die Härte und Größe, mit der die Form behandelt und das Motiv zur Darstellung gebracht ist. Den Eigentümlichkeiten des weiblichen Wuchses ist noch so wenig Rechnung getragen, daß man die Figur ehedem für einen Hermaphroditen halten konnte. Nach alledem dürfen wir annehmen, daß das Werk am Ende des fünften oder am Anfang des vierten Jahrhunderts v. Chr. geschaffen wurde. Der Kopf wendete sich nach der r. Schulter; der r. Arm war erhoben und wird das

wehende Gewand gehalten haben. Das Mädchen flieht vor einem Verfolger. Eine starke Stütze an der Außenseite des l. Knies läßt uns vermuten, daß die Figur mit einer anderen gruppiert war.

Vatikan-Katalog I p. 742 n. 638 T. 80. II p. 751.

Abteilung XXVII.

Rechts in der Wand 110, 111 (642, 644) **Relieffragment, tanzende Frauen.**

Das größere Fragment, n. 644, wurde auf dem Esquilin in der Villa Palombara gefunden. Für das kleinere ist als Fundort mit dem Zusatz „vielleicht" die tiburtiner Villa des Hadrian überliefert; da aber beide Fragmente in bezug auf Material, Ausführung, Reliefhöhe — die widersprechenden Angaben in der vorigen Ausgabe dieses Buches waren irrtümlich — und Art der Umrahmung durchaus miteinander übereinstimmen, dürfen wir die abweichende Fundangabe mit vollem Rechte als irrelevant beiseite lassen.

Es ist vor wenigen Jahren gelungen, die beiden Reliefdarstellungen, von denen diese Fragmente stammen, durch andere, nach verschiedenen Orten zerstreute Bruchteile fast vollständig wiederherzustellen. So befindet sich die dritte Figur des Fragments n. 644, von der hier nur der r. Arm mit dem Kruge erhalten ist, in den Florentiner Uffizien, von moderner Hand zu einer seltsamen Komposition mit dem Unterteil der Figur, deren Büste wir auf n. 642 sehen, und der rechts anschließenden Gestalt dieses Reliefs vereinigt, während die einzig noch fehlende, die dritte dieser Platte, in die Münchener Glyptothek gelangt ist. Auf n. 644 sehen wir zwei bekleidete, im Tanzschritt nach links wandelnde Frauen und den Arm einer dritten, der einen Krug ausgießt. Diese dritte — sie ist, wie gesagt, in Florenz erhalten — folgte in ruhigerer, in sich gekehrter Haltung den beiden vorderen, den Kopf mit aufmerksamem Blick auf die gießende Hand gesenkt. Alle sind dicht in ihre Gewänder gehüllt; zu der üblichen Kleidung kommt bei der mittleren noch eine wollene Ärmeljacke, ein aus dem Orient importiertes Kleidungsstück, dem wir im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. hie und da auf griechischen Darstellungen begegnen. Nur diese mittlere wendet ihren Körper dem Beschauer zu und verbindet somit die stracks voraneilende linke und die stiller folgende rechte Genossin. Den gleichen Rhythmus hatte der Künstler der Komposition der andern Platte gegeben, von der im Vatikan nur die l. obere Ecke mit der Büste der ruhigen dritten erhalten ist; denn hier bewegte sich der Zug in umgekehrter Richtung von links nach rechts. Daß es sich um einen Reigen handle, war hier dadurch betont, daß sich die Mädchen bei den Händen faßten (vgl. n. 80). Sie sind leichter gekleidet, die mittlere trägt nur ein Untergewand. Die vorderste hält in der Linken zwei lange Weizenähren, womit die Deutung gegeben ist und die der andern Platte, die man bereits ohne Kenntnis der neuen Kombination

gegeben hatte, bestätigt wird: hier waren die drei Horen dargestellt, die Göttinnen des Blühens und Gedeihens im Reigen der Monde, dort die drei attischen Taugöttinnen, die das Walten der Horen schwesterlich unterstützen, Aglauros, Pandrosos und Herse. Die Dreizahl der Horen schließt die Entstehung der Komposition in späterer Zeit aus, in der man die Horen als Göttinnen der Jahreszeiten zu viert darstellte; die Aglauriden wurden nur in Athen verehrt, und ebendahin weist uns die Tatsache, daß im dortigen Dionysostheater ein Relieffragment gefunden worden ist, auf dem die linke Figur des größeren vatikanischen Fragmentes fast übereinstimmend wiederholt ist (man vergleiche auch das kleine, nach Marmor und Arbeit zweifellos attische Fragment n. 593 in der XXV. Abteilung des Museo Chiaramonti). Die beiden Platten gaben ihre Originale augenscheinlich mit großer Sorgfalt wieder; nach der Umrahmung zu schließen, waren sie bestimmt, in eine Wand als bildartiger Schmuck eingelassen zu werden. Die Originale waren attische Reliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr.; man kann nur schwanken, ob man sie der Mitte oder der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zuzuschreiben hat.

In der Villa Palombara wurde noch eine Platte mit einem Dreiverein weiblicher Gottheiten gefunden: eine Platte mit den drei Moiren, wie sie an dem bekannten Madrider Puteal im Zusammenhang mit einer Darstellung der Geburt der Athena wiederkehren. Die Verschiedenheit der Randprofilierung und die erheblich geringere Qualität der Ausführung dieses Reliefs verbietet es, daran zu denken, daß die drei Platten in der Villa, in deren Ruinen sie zutage kamen, einst in näherem Bezuge zueinander gestanden hätten. Ein derartiger Bezug ist aber für die Originale angenommen worden. Derselbe Gelehrte, dem wir die Restitution der Horen- und der Agraulidenplatte verdanken, rekonstruiert einen Altar mit rechteckigem Grundriß, an dessen Hauptseite er die Darstellung der Athenageburt vermutet, r. die Tauschwestern, l. die Moiren, rückwärts die Horen. Die Maße der Platten würden ein derartiges Arrangement erlauben, aber der Stil der Moiren und der Athenageburt ist, auch abgesehen von der verschiedenen Qualität der Kopien, so abweichend von dem Stil der anderen Figuren, daß eine Vereinigung aller an einem Monumente äußerst unwahrscheinlich ist. Zudem würden Horen und Agrauliden nicht mehr als Gegenstücke wirken, und nur, wenn man sie so verwendet, kann der gleichmäßige Rhythmus ihrer Komposition zu der vom Künstler beabsichtigten Wirkung gelangen. Wenn derselbe Gelehrte gemeint hat, in jenem Altar ein bestimmt überliefertes Monument erkennen zu dürfen, den Altar des Zeus Soter und der Athena Soteira im Peiraieus, ein Werk des jüngeren Kephisodot, so ist dagegen einzuwenden, daß

uns nichts dazu berechtigt, den bei Plinius (n. h. 34, 74) überlieferten Künstlernamen Kephisodoros in Kephisodotos zu ändern (vgl. n. 1028, 1069). In dem Stil der Horen und Agrauliden mischen sich die drei bedeutendsten Strömungen in der attischen Kunst jenes Jahrhunderts, der Stil des Praxiteles und Skopas (Köpfe und Bewegungen) und des Timotheos (Gewandung).

Hauser die neuattischen Reliefs p. 44 n. 60 (vgl. p. 47 n. 63 u. p. 49 n. 64). Vatikan-Katalog I p. 746 n. 642, p. 748 n. 644 T. 81, p. 917. II p. 751. Jahreshefte des österr. Instituts VI (1903) p. 79—107 T. V—VI (ebenda Abbildungen der Moirenplatte und des Madrider Puteals). Brunn-Bruckmann Denkmäler gr. und röm. Skulptur n. 598 (mit Text von Hauser). Das athenische Fragment: Hauser a. a. O. p. 43 n. 59.

Rechts in der Wand 112 (643) **Relieffragment, Gaia mit dem Erichthoniosknaben.**

Gefunden in der Villa des Hadrian bei Tivoli (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 166).

Eine weibliche Figur, die aus dem Erdboden emporragt, überreicht ein Knäblein einer vor ihr stehenden Frau. Rechts (vom Betrachter) hinter der erstgenannten Figur ist ein anscheinend männlicher Fuß erhalten. Die Erklärung hat auszugehen von einem vollständiger erhaltenen Exemplare, das sich im Louvre befindet. Da sieht man hinter der stehenden Frau einen die R. auf ein Zepter stützenden, sitzenden Mann, dessen Typus dem des Zeus entspricht, hinter der aus der Erde emporragenden einen mit einem Himation bekleideten stehenden Mann, dessen Gegenwart auf dem vatikanischen Relief durch den rechts erhaltenen Fuß bezeugt wird. Eine durchaus entsprechende Komposition findet sich mehrfach auf Vasenbildern, auf denen die Deutung durch Attribute gesichert ist: Gaia, die Göttin des Erdbodens, steigt aus der Tiefe empor und übergibt den kleinen Erichthonios der Athena; der angelehnte Mann r. ist der Vater des Kindes, Hephaistos. Gelegentlich wohnt auf den Vasenbildern auch Zeus der Handlung bei, wie auf dem Relief im Louvre, doch ist die Frage, ob diese Figur hier nicht von dem Kopisten zugefügt wurde, da sie ganz entsprechend, aber in veränderter Umgebung, auf einem anderen Relief im Louvre wiederkehrt. Zudem ist die Komposition mit den drei Figuren — Athena, Gaia mit Kind, Hephaistos — vollkommen abgeschlossen und verständlich; auch stilistisch entspricht der Zeus den andern Gestalten nicht, und so dürfen wir in ihm einen müßigen Zusatz des Kopisten erkennen. Das Original war ein Dreifigurenrelief, wie das Orpheusrelief und seine Verwandten (n. 1154, 1883, 1908), das eleusinische Triptolemosrelief und manche andere des 5. Jahrhunderts v. Chr., an dessen Ende auch diese Darstellung geschaffen wurde. Eine abweichende Deutung auf das Bad des unzeitig geborenen Dionysos in der Dirkequelle muß jenen Zeus zur ursprünglichen Komposition rechnen — er sei bereit, das Kind in seinem Schenkel aufzunehmen (vgl. n. 259) —, stößt aber

auch sonst auf die bedenklichsten Schwierigkeiten: der Knabe ist ausgewachsen; die Mittelfigur hat den allgemein verbreiteten Typus der Gaia, und jener Dionysosmythos war allzu abgelegen, der Moment im Verlauf des Mythos wieder viel zu nebensächlich, als daß er zu einer besonderen Darstellung hätte anregen können.

Hauser die neuattischen Reliefs p. 72 n. 103b. Vatikan-Katalog I p. 747 n. 643 T. 81.

Rechts unten 113 (652) **Kopf eines Kentauren.**

Vormals in der Sammlung Camuccini. Ergänzt die Nasenspitze, die l. Braue, Stücke am Kranze wie an den Locken, die Büste.

Der Kopf gehörte zu der Gruppe eines von Eros gepeinigten Kentauren, von dem sich eine Replik im kapitolinischen Museum (n. 861) befindet. Doch ist die Ausführung des vatikanischen Kopfes schlichter und der Gesichtsausdruck des Kentauren natürlicher als dort. Außerdem bringt der Kranz aus Weinlaub, der an dem kapitolinischen Exemplare fehlt, eine besondere Nuance in die Komposition, indem er andeutet, daß der Kentaur der Macht des Eros unterlegen ist, nachdem er reichlich dem Tranke des Dionysos zugesprochen. Näheres unter n. 861.

Vatikan-Katalog I p. 753 n. 652 T. 81. Ausonia IV (1909) p. 110.

Abteilung XXVIII.

Rechts 114 (682) **Geharnischte Statue mit dem Kopfe des Antoninus Pius.**

Die Statue ist gut gearbeitet, aber stark restauriert; doch ist die Zugehörigkeit des Kopfes, der den Kaiser Antoninus Pius darstellt, mit Unrecht bezweifelt worden. In dem Gesichte ist der den Porträts dieses Kaisers eigentümliche leidende Ausdruck mit besonderer Schärfe hervorgehoben.

Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 140 n. 1. Vatikan-Katalog I p. 774 n. 682 T. 83.

Rechts 115 (683) **Fragment einer Gruppe, Asklepios und Hygieia.**

Ergänzt der Kopf der Hygieia mit dem Hals und dem nackten Teile der Brust, ein Teil einer Steilfalte rechts.

Dargestellt ist ein junges Mädchen, auf dessen Schultern sich eine r. Hand mit dem Teil einer Schlange erhalten hat. Die Hand kann nach ihren Formen nur zu einem weiblichen oder jungen männlichen Wesen gehört haben. Also stand neben Hygieia eine ihrer Schwestern oder wahrscheinlicher Asklepios selbst in jugendlicher Gestalt (vgl. n. 6, 203). Es liegt nahe zu vermuten, das Original sei die Kultgruppe im Asklepieion zu Kos gewesen, ein Werk der Söhne des Praxiteles, über das wir aus Herondas IV, 4 erfahren, daß Asklepios die Tochter mit seiner R. berührte.

Vatikan-Katalog I p. 775 n. 683 T. 83. II p. 751.

Abteilung XXIX.

Rechts unten 116 (698) **Kopf des Cicero.**

Gefunden zu Roma vecchia an der Via Appia (Ausonia 1909 p. 11). Ergänzt das Unterteil der Nase, das r. Ohr, das l. zum größten Teile, der Hals, die Büste.

Die Benennung gründet sich auf die Ähnlichkeit dieses Kopfes mit einer inschriftlich bezeichneten Büste in London (die Echtheit der Inschrift ist augenscheinlich mit Unrecht angezweifelt worden; dagegen ist der Kopf eines zweiten Exemplars in Madrid eine moderne Kopie des Londoner Kopfes). Auch läßt es sich nicht leugnen, daß dieses Porträt, nach seinem physiognomischen Typus und Stil zu urteilen, jedenfalls in der Zeit des Cicero entstanden ist und daß es vortrefflich zu dem Bilde stimmt, das wir uns von dem großen Redner nach seinen Schriften wie nach der geschichtlichen Überlieferung zu machen haben. Wir erkennen darin Intelligenz, feine Bildung und ein liebenswürdiges Naturell, dabei aber Nervosität und Mangel an Energie.

Bernoulli römische Ikonographie I T. XI p. 127; II 1 Vorwort p. VI. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts T. 257, 258. Vatikan-Katalog I p. 787 n. 698 T. 85. Über die Londoner Büste: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 429 n. 1. Furtwängler ant. Gemmen III p. 351—352 Fig. 195. Vgl. Corpus inscr. lat. VI n. 1326. Über die Madrider: Bernoulli a. a. O. I T. X p. 135—136. Arch. Zeitung XLIII (1885) p. 235. Gardthausen Augustus und seine Zeit II 1 p. 30 Anm. 4.

117 (704) **Statuette des Odysseus.**

Ergänzt die Nasenspitze, die l. Brust mit der l. Schulter, beide Arme, der Becher, viele Teile der Gewandung, ein Flicken im r. Knie und am r. Fuß, der vordere Teil des l. Fußes, der Rand der Plinthe mit einem Teil des Stammes.

Die Statuette gehörte zu einer Gruppe, die sich durch ein im kapitolinischen Museum befindliches Marmorwerk (n. 760) vervollständigen läßt. Odysseus ist dargestellt, wie er sich vorsichtig dem Polyphemos nähert, um ihm den ersten Becher süßen Weines anzubieten. Er faßt dabei den Kyklopen scharf ins Auge und hält, während er das l. Bein voisetzt, das r. leicht nach auswärts gebogen, um, falls es die Situation verlangt, sofort nach rechts umschwenken zu können. Das feine, stark durchfurchte Gesicht vergegenwärtigt vortrefflich die Eigenschaften des Helden, der vieles erduldet hat, aber aus allen Schwierigkeiten einen Ausweg zu finden weiß. Die Locken des Haupt- und Barthaares scheinen von Wind und Wetter durcheinandergeworfen. Die spitze Mütze sitzt nicht wie bei Hephaistos (vgl. n. 86) leicht und gerade auf dem Haupte, sondern ist in schräger Richtung fest auf den Schädel aufgedrückt, wie es dem vom Sturme umbrausten Seemanne geziemt. Die Ergänzung der Arme ist falsch, wie sich an einer Replik der Figur konstatieren läßt. Auch kennen wir ein Dreifußrelief im Louvre (vgl. n. 316), einige Sarkophagreliefs, ferner eine aus Volterra stammende Aschenurne und mehrere Tonlampen, in deren Reliefs Odysseus dargestellt

ist, wie er dem Polyphemos den Becher darbietet, und die augenscheinlich auf dasselbe Original zurückgehen wie die statuarischen Wiederholungen (Fig. 9). Odysseus hält hier mit beiden Händen einen sehr umfangreichen Becher, denn freilich mußte das Trinkgefäß, dessen Inhalt den riesigen Kyklopen zu Falle brachte, größere Dimensionen haben, als sie ihm von dem modernen Ergänzer gegeben sind. Da die etruskische Urne, deren Reliefs die Existenz der statuarischen Gruppe voraussetzen, im dritten oder zweiten Jahrhundert v. Chr. gearbeitet ist, so gibt sie uns für die Erfindung der Originalkomposition eine, wenn auch nur annähernde, untere Zeitgrenze.

Fig. 9.

Vatikan-Katalog I p. 790 n. 704 T. 85 (dort sind die Publikationen aller Parallel-Monumente zitiert) u. p. 917. II p. 751. J. Müller de mon. ad Odyss. pertinentibus (Hal. Sax. 1908) p. 12.

Links, in der Wand 118 (708) **Relieffragment, ein Satyr sein Schwänzchen betrachtend.**

Die Figur ist wichtig für die Ergänzung zweier Statuetten in der Galerie der Kandelaber (n. 357).

Vatikan-Katalog I p. 797 n. 708 T. 86.

Abteilung XXX.

Links 119 (179) **Alkestissarkophag.**

Gefunden 1826 bei Ostia. Der Sarkophag stand bis z. J. 1911 an Stelle von n. 71.

Der Sarkophag wurde nach der darauf angebrachten Inschrift bestellt von Gaius Junius Euhodus, magister quinquennalis im 21. Lustrum des Collegiums der ostiensischen Zimmerleute, für sich und seine Gemahlin Metilia Acte, Priesterin der Mater magna der Kolonie Ostia. Da jenes Lustrum in das erste Jahrzehnt der Regierung des Mark Aurel fiel, dürfen wir die Ausführung des Sarkophags zwischen 161 und 170 n. Chr. annehmen. Die beiden Hauptfiguren, Admetos und Alkestis, sind mit den Porträtköpfen des Euhodus und der Acte dargestellt, Köpfen, von denen jeder eine in der Zeit der Antonine gebräuchliche Haartracht zeigt. In der Mitte liegt Alkestis sterbend auf dem Bette und streckt die Hand zum letzten Lebewohl nach ihrem Gatten Admetos aus, der klagend auf sie zuschreitet, während vor dem Bette die Kinder, ein Knabe

und ein Mädchen, die scheidende Mutter beweinen. Der unmittelbar hinter Admet stehende bärtige Mann wird bald auf den Pädagogen der Kleinen, bald auf den Vater des Admet gedeutet. Hinter ihm sieht man den Schutzgott der Familie, Apoll, der im Begriff ist, das Haus zu verlassen, da er mit einer Leiche nicht unter demselben Dache weilen darf, ganz links das trauernde Gefolge des Admetos, worunter eine Figur durch den Speer in der L. und den Hund, den sie an der Leine hält, als Jäger kenntlich ist. Auf der r. Seite sind zwei zeitlich auseinander liegende Momente der Handlung in unklarer Weise zusammengerückt. Am r. Ende der Platte sieht man die Unterweltsgötter Hades und Persephone. Während der erstere eine Handbewegung macht, die sich nicht anders als auf die Entlassung der Alkestis deuten läßt, stellt die nächstfolgende Szene bereits dar, wie Herakles dem Admet die aus dem Hades gerettete Gattin zuführt. Unter ihren Händen ist der Eingang zur Unterwelt und innerhalb desselben der dreiköpfige Kerberos sichtbar. Die drei weiblichen Figuren im Hintergrunde, von denen die vorderste eine Schicksalsrolle hält, sind die Moiren (Parzen).

Robert die antiken Sarkophagreliefs III T. VII n. 26 p. 31—34. Bloch Alkestis-Studien (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum VII T. 4 p. 4). Vatikan-Katalog I p. 429 n. 179 T. 45. Strong roman sculpture p. 315.

Rechts oben 119a **Relief mit drei Frauengestalten.**

Antik ist nur die Büste der mittleren Frau. Alles übrige ist ein Gipsabguß der entsprechenden antiken Teile im Thermenmuseum (n. 1398). Das vatikanische Fragment war bis zum Jahre 1899 im Giardino della Pigna eingemauert. Von den übrigen Teilen wissen wir, daß sie auf dem Palatin gefunden wurden und von dort in das Thermenmuseum gelangten. Da es sich herausstellte, daß sie und das vatikanische Fragment Bruch auf Bruch zusammenpassen, ist die gleiche Herkunft auch für dieses sicher gestellt; es muß schon vor Zeiten an demselben Orte zutage gekommen und den päpstlichen Sammlungen einverleibt worden sein.

Über die kunstgeschichtliche Stellung des Reliefs und den Versuch einer Deutung vgl. die Ausführungen zu n. 1398.

Vatikan-Katalog II p. 752.

Giardino della Pigna.

Der G. d. P., die obere Hälfte des großen Hofes, den Bramante zwischen dem päpstlichen Palaste und dem Belvedere mit langen, mehrstöckigen Hallenbauten einhegte, ist genannt nach dem großen erzenen Pinienzapfen, der auf dem Vorbau unter der Apsis des Bramante steht.

120 **Die Pigna.**

Ergänzt ist die Spitze (zwei bis drei Schuppenreihen) und der glatte Gürtel, in dem die unten beschädigte Pigna ruht. Einzelne schadhafte Stellen sind ausgebessert. Die Pigna stammt nach mittelalterlicher Überlieferung aus der Gegend zwischen dem Pantheon und der Kirche S. Stefano del Cacco, die ehedem auch den Namen S. Stefano de pinea trug (noch heute liegt in jener Region ein Platz mit dem Namen Piazza della pigna). Erst im 16. Jahrhundert taucht eine andere Version auf, nach der die Pigna am Fuß der Engelsburg gelegen habe (vgl. die Bemerkungen

über die Herkunft von n. 121 und 122). Es ist unsicher, unter welchem Papste sie in den Vorhof der alten Peterskirche überführt wurde, wo man sie als Wahrzeichen der Größe Roms unter einem Tabernakel aufstellte, dessen kreuzförmig gewölbtes, reichverziertes bronzenes Dach von neun Porphyrsäulen getragen wurde. Innocenz VIII. ließ die Pigna ins Belvedere überführen, Paul V. an ihrem jetzigen Standorte aufstellen.

Die antike Basis der Pigna wird von einem kleinen Ablauf mit kantigem Absatz und einem runden Torus gebildet, dessen unterer Rand ziemlich stark nach innen aufgebogen ist. Dreimal ist in seine äußere Rundung die Künstlerinschrift — P. Cincius P. l. Salvius fecit — eingeschnitten; sie stammt nach der Art ihrer Schriftzüge aus der ersten Kaiserzeit. Die Lage in der Nähe des Pantheon hatte schon im Mittelalter zu der Annahme geführt, die Pigna habe ursprünglich die Höhe dieses Gebäudes geschmückt; ein Blitzschlag habe sie von dort herabgeschleudert. Man wußte damals nicht, daß über der Mittelöffnung des jetzigen Pantheon nie eine Laterne gestanden hat, daß dieses Gebäude der Hauptsache nach aus der Zeit des Hadrian stammt, und daß die Pigna demnach nur zu dem früheren Gebäude des Agrippa gehört haben könnte. Dieses aber ist abgebrannt, und ein so schwerer Schmuck wie die Pigna, deren Wände bis zu 1 cm dick gegossen sind, wäre notwendig mit dem hölzernen Dache gerade herabgestürzt und hätte den Brand unmöglich ohne sichtbare Spuren an allen Teilen seiner Wandung überstehen können. Anderseits hätte ein Blitzschlag nie die Kraft gehabt, eine derartige Last von der Spitze des Pantheon bis in die Gegend der Kirche S. Stefano zu schleudern. Endlich wäre der Zweck jener inneren Aufbiegung des Torus am Fuße der Pigna bei der Annahme, daß sie als Bekrönung auf dem hölzernen Dache eines Rundgebäudes gestanden habe, schwer zu erklären. Die Frage wäre endgültig negativ zu entscheiden, wenn es bereits gelungen wäre, zu einem sicheren Urteil über einen Punkt zu gelangen, der auch für jede andere Vermutung über die ehemalige Verwendung der Pigna vom höchsten Interesse ist. Die einzelnen Schuppen sind von der zweiten oder dritten Reihe an aufwärts in ihrem obersten Teile einmal, hie und da zweimal durchbohrt; in diesem Falle ist dann das eine der beiden Löcher meist mit einem eisernen Nagel geschlossen. Darüber, daß diese Vernagelung nachträglich vorgenommen ist, kann kein Zweifel aufkommen; wohl aber gehen die Meinungen darüber auseinander, ob man die Pigna mit diesen Löchern g gossen, ob man die Löcher gleich für die erste Verwendung des Ganzen oder erst später eingebohrt habe. Nur eine genaue Untersuchung des Inneren durch einen erfahrenen Techniker könnte hierüber Klarheit bringen. Eine unserer mittelalterlichen Quellen beschreibt die Pigna, wie sie als Kantharus im Vorhof von St. Peter verwendet wurde, ungefähr so: eine große Wassermasse quoll aus dem obersten Teile (der also damals nicht ergänzt war); andere Strahlen fielen aus den einzelnen

Schuppen nieder (die Säulen des Tabernakels waren damals in ihrem unteren Teile durch Marmorschranken zur Bildung eines Bassins geschlossen). Diese Bestimmung der Löcher, Wasserstrahlen zu entsenden, wird bestätigt durch eine Anzahl kleinerer Pignen, deren Schuppen in der gleichen Weise durchbohrt sind und die nachweislich zur Bekrönung eines Brunnens gedient haben, sowie durch allerlei Nachbildungen derartiger Pignenbrunnen auf christlichen Darstellungen. Allerdings sitzt in all diesen Fällen der Zapfen auf einem Schafte, der die Leitung des Wassers in sich birgt, und das Ganze hat demnach das Aussehen eines Thyrsos; doch wäre es wohl denkbar, daß man die vatikanische Pigna in Anbetracht ihrer riesigen Dimensionen fast oder ganz ohne Schaft gelassen hätte. Jedenfalls geben uns jene Brunnen den Hinweis, daß wir die Erklärung für den seltsamen Einfall, einen Pinienzapfen als Wasserspeier zu benutzen, in den Kreisen dionysischen Wunderwesens zu suchen haben, wie es uns in den Bakchen des Euripides auf das lebhafteste geschildert wird. Die Bekrönung des Thyrsos, ein Symbol unerschöpflichen Reichtums, birgt nicht nur die Fülle lebendiger Keime; sie spendet auch den erfrischenden Trank des Lebens. Man begreift, wie leicht ein solches Symbol in christliche Kirchen Eingang finden konnte. Nun hat sich aus einigen Fragmenten des antiken Stadtplanes (vgl. S. 941) tatsächlich ergeben, daß sich in der Region zwischen Pantheon und S. Stefano eine große Wasseranlage befand, die — wahrscheinlich von Domitian — zwischen der Porticus Divorum und dem Serapeum angelegt war. Daß die Pigna dort bereits als Wasserspeier gedient habe, wird mit großer Wahrscheinlichkeit und heute wohl einstimmig angenommen; doch gehen die Meinungen darüber auseinander, ob die Pigna ursprünglich für diesen Zweck gearbeitet oder nur dafür benutzt worden sei, nachdem sie vorher das Pantheon des Agrippa geschmückt habe. Aber man muß zugeben, daß dieser Ansicht ihr Hauptfundament entzogen ist, nachdem sich die Existenz von Pignenbrunnen, die man sonst aus dieser im Grunde zufälligen Verwendung der großen Pigna herleiten wollte, bereits in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., ja in der hellenistischen Zeit hat nachweisen lassen.

Vatikan-Katalog I p. 896 n. 227 T. 119. II p. 753.

Auf der Brüstung vor der Pigna:

121. 122 **Zwei Pfauen** aus vergoldeter Bronze.

An dem l. sind ergänzt der untere Teil des Halses ringsum, der ganze r. Flügel, der Arm und die Spitzen der Schwungfedern am l. Flügel, die Beine und Füße, an dem r. ein großer Teil des Rückens, ein Flicken oben am Halse, ein größerer an der r. Schulter, die Beine und Füße. Sie stammen aller Wahrscheinlichkeit nach von der Einfriedigung des Mausoleum Hadriani, einem großen Eisengitter, dessen dreiteiliger Eingang in der

Achse des Pons Aelius lag. Dort, auf den vier Pfeilern dieses Tores, scheint der ursprüngliche Platz des erhaltenen und eines verlorenen Paares gewesen zu sein. Man verwendete das erhaltene Paar zum Schmuck des Kantharus, unter dem die Pigna geborgen wurde, im Vorhofe von St. Peter (so mag es sich erklären, daß sich eine Tradition bildete, nach der auch die Pigna ursprünglich am Fuße der Engelsburg gelegen hätte).

Die Verwendung der Pfauen zum Schmuck eines Grabgebäudes erklärt sich daraus, daß man in ihnen Symbole der Consecratio und Apotheose sah. In dieser Bedeutung finden sie sich häufig auf Münzen und hie und da auf Grabsteinen der Kaiserzeit. Von den Heiden ist das Symbol dann auf die Christen übergegangen. Die Ausführung ist gut und lebendig, ohne zuviel Detail (befremdlich ist das Fehlen der Kopfbüschel, die nie vorhanden waren). Augenscheinlich waren Kopf und Hals, der Rumpf, die Flügel, der Schweif und die Beine getrennt gegossen.

Vatikan-Katalog I p. 894 n. 225. 226 T. 119. II p. 752. P. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 8 (der l. der beiden Pfauen).

Auf der Plattform hinter der Pigna:

123 Der Sockel der Antoninus-Pius-Säule.

Die Ergänzungen an den Figuren, besonders an denen der Nebenseiten, sind außerordentlich zahlreich, haben aber das Bild der ursprünglichen Komposition nicht wesentlich verändert. Ergänzt sind auch die Erzbuchstaben der Inschrift.

Die Säule des Antoninus Pius, die ihm von seinen Adoptivsöhnen und Nachfolgern M. Aurelius und L. Verus errichtet wurde (s. die Inschrift an der Rückseite), stand rund 180 m westnordwestlich von der Säule des Marc Aurel an der jetzigen Piazza di Monte Citorio, unweit des von Augustus ebendort aufgestellten Gnomon-Obelisken, der noch heute an Ort und Stelle geblieben ist. Die Reste der Säule und der Sockel wurden Ende des Jahres 1703 unter Clemens XI. gefunden. Der Schaft aus rotem Granit zerbrach bei den Hebungsversuchen; man benutzte die Hauptmasse zur Ausbesserung jenes Obelisken, brachte eine Hälfte der Unterseite mit schwer leserlicher griechischer Inschrift in den Vatikan (hinter dem Sockel; Vat.-Kat. I p. 893 n. 224) und ließ das übrige in der Erde. Der Sockel wurde unter Benedikt XIV. auf der Piazza M. Citorio aufgestellt, unter Pius VI. in den großen vatikanischen Garten, unter Gregor XVI. in die Mitte des Giardino della Pigna, i. J. 1885 endlich an seinen jetzigen Platz überführt. Die granitene Säule trug ursprünglich ein Kapitäl und dieses die Statue des Vergötterten. Auf der Hauptseite ist die Apotheose des Kaisers und seiner Gemahlin Faustina dargestellt; beide werden im Beisein der Dea Roma, die grüßend oder anbetend die Rechte erhebt, und begleitet von zwei Adlern auf den Fittichen eines jugendlichen Genius gen Himmel getragen. Die Vorstellung, daß die Seele des Verstorbenen von einem Adler gen Himmel getragen oder begleitet werde, stammt

aus dem Orient, insbesondere aus dem syrischen Glauben, der in den Adlern den heiligen Vogel der Sonne, des himmlischen Feuers, sah. Daß es sich nicht um die römische Vorstellung des Juppiter-Adlers handeln kann, beweist die Zweizahl der Tiere. Jede Seele hat ihren Adler bei sich. Der Genius trägt auf der erhobenen Linken den Himmelsglobus mit den Bildern der Fische, des Widders und Stieres und der Mondsichel, umwunden von einer Schlange, dem Sinnbild der Ewigkeit; er ist an diesem Attribut als der Aion der Mithrasreligion kenntlich, der zwar meistens löwenköpfig gebildet wird, in vereinzelten Fällen aber auch ganz menschlich gestaltet erscheint. Das Eindringen dieser orientalischen Vorstellungen in eine offizielle römische Darstellung der Apotheose ist ein charakteristisches Zeichen für das siegreiche Eindringen der orientalischen Religionen in Italien, ihre Mischung untereinander und mit der römischen Religion. Der Campus Martius, auf dem das Antoninische Ustrinum lag, ist personifiziert dargestellt in dem Jüngling am Boden, der den Obelisken des Augustus — er ist an der Kugel auf seiner Spitze kenntlich — im Arme hält und den aufwärts Getragenen nachschaut; aus seinem Schoße scheint der Genius emporzufliegen. Die auf den Nebenseiten beidemal identische Darstellung gibt in seltsam kindlicher Kompositionsweise augenscheinlich ein militärisches Schauspiel wieder, wie es bei Gelegenheit der Consecratio tatsächlich stattgefunden hatte (wenigstens wird in Beschreibungen derartiger Feiern das kreisförmige Umreiten des Scheiterhaufens hervorgehoben; zu erklären bleibt, weshalb hier die zwei Abteilungen Fußsoldaten umritten werden).

Vatikan-Katalog I p. 883 n. 223 T. 116—118. Strong roman sculpture p. 270 ff. Pl. LXXXII. — Vgl. Revue de l'histoire des religions 1910 p. 1 ff. Röm. Mitteilungen 1912 p. 1 ff. Vgl. auch unsere n. 155.

Museo Pio-Clementino.

Das Belvedere.

Erster Raum.

In der Mitte:

124 (3) **Torso des Herakles** (?), bekannt unter dem Namen des **Torso vom Belvedere.**

Die geläufige Angabe, daß er unter Julius II. auf dem Campo di Fiori, also im Bereiche des Theaters des Pompeius, gefunden und unter demselben Papste in den Vatikan gelangt sei, ist unrichtig (Vatikan-Katalog II p. 13—14). Der Torso befand sich bereits zu Anfang der dreißiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts im Palazzo Colonna auf Piazza S. Apostoli. Er gehörte den Colonna noch unter Clemens VII. (1523—1534) und wurde erst von diesem Papste im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 29, p. 53. Rheinisches Museum n. F. XLIX, 1894, p. 423).

Die auf dem Felsensitze angebrachte Inschrift macht als Bildhauer den Athener Apollonios, Sohn des Nestor, namhaft. Da die in ihr angewendeten Buchstabenformen während des ganzen letzten Jahrhunderts der Republik und noch zu Anfang der Kaiserzeit im Gebrauche waren und der Name Apollonios sehr häufig vorkommt, müssen wir darauf verzichten, ihn mit einem gleichnamigen Künstler zu identifizieren, von dem uns überliefert ist, — aber ohne Angabe der Zeit —, daß er das Bild des Juppiter im kapitolinischen Tempel erneuerte. Über die Weise, wie der Torso zu ergänzen sei, sind die verschiedensten Vermutungen aufgestellt worden, die fast durchweg von der Voraussetzung ausgingen, daß die Deutung des Torso auf Herakles durch das Löwenfell gesichert sei. Aber man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß dem Fell bestimmte Eigenschaften des Löwenfelles mangeln: dem Schwanz, der l. vom Beschauer am Felsen niederhängt, fehlt der Büschel; der Kopf ist auf dem l. Oberschenkel so weit erhalten, daß hier notwendig der Ansatz der Mähne, nach der wir vergeblich suchen, sichtbar werden müßte; auch sind die noch erkennbaren Züge des Kopfes zu kleinlich für den König der Tiere. Da aber das Fell zweifellos von einem Angehörigen des Katzengeschlechtes stammt, kann es sich nur um einen Panther handeln. Auf Grund dieses Attributes und der riesenhaften Körperformen des Dargestellten hat man dann andere Deutungen versucht, die es genügen muß, hier aufzuführen, da es keiner von ihnen gelungen ist, das Problem befriedigend zu lösen: Polyphem nach Galatea ausschauend oder im Begriff, vom Sitze aufzuspringen; Prometheus mit dem Modelle des ersten Menschen; Skiron (Einzelfigur aus einer Gruppe des Skiron mit Theseus); Marsyas mit den Flöten. Sie alle verstoßen entweder gegen das in den Resten tatsächlich Gegebene, oder sie führen zu Resultaten, die jedem künstlerischen Empfinden widerstreiten. Es wird zunächst immer darauf ankommen, sich das Gegebene zu vergegenwärtigen. Der Leib beugt sich nach vorne und macht zugleich eine Wendung nach seiner Linken, wobei sich die r. Schulter senkt. Der r. Oberarm war gesenkt und mäßig vorgenommen; der Unterarm scheint in irgendeiner Verbindung mit dem r. Oberschenkel gestanden zu haben, dessen Oberfläche Rauhigkeit und Unebenheit zeigt; keinesfalls kann der Arm schräg an dem Leib vorbeigegriffen oder sich an die Seite angelegt haben, da die Achsel für eine solche Bewegung zu weit geöffnet ist. Der l. Oberarm war ein wenig erhoben und seitlich abgestreckt; über den Unterarm läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Der Kopf machte die Bewegung des Leibes mit, war aber weiter gebeugt und gedreht. Das r. Knie stand wenig höher als das l. Der r. Unterschenkel ging etwas nach hinten und der Fuß muß mit voller Sohle auf den Boden getreten sein.

Der l. Unterschenkel war schräg vorgestreckt und um ein Geringes nach außen abgebogen. An dem l. Oberschenkel außen ist ein länglicher Ansatz mit Bruch erhalten, der sich nach unten verschmälert; zweifellos hat hier ein bedeutsamer Teil der Komposition angestoßen. Die Figur sitzt, und doch ist sie voll lebhaftester Bewegung, die sich nach ihrer l. Seite richtet. Ihre Formen sind zwar riesenhaft, aber doch so vornehmer Natur, daß dadurch allein Deutungen, wie die auf Polyphem oder Skiron, ausgeschlossen werden. Das Kopfstück des Felles ist so kurz und doch so absichtlich auf den l. Oberschenkel gelegt, daß es naheliegt zu vermuten, es habe als Unterlage für einen Gegenstand gedient, etwa eine Lyra oder Kithara. Zu beachten ist wohl auch eine Querfurche unter dem r. Oberschenkel, deren beide Ränder so geschwellt sind, als habe hier eine Schnur in das Fleisch eingeschnitten.

Apollonios gehörte zu einer Gruppe attischer Künstler, die in den letzten Zeiten der Republik für Rom arbeiteten, häufig nur kopierten, oft aber auch auf Grund ihres Studiums der vergangenen Kunst neue Werke mit wenig Originalität und Frische, aber mit viel Geschmack und feiner Nachempfindung schufen. So mischen sich auch in dem Torso Nachklänge der pheidiasischen und der lysippischen Kunst, und wir können nicht wissen, ob Apollonios das Motiv kopiert, umgemodelt oder neu erfunden hat. Winckelmanns Beobachtung, daß dem Körper Sehnen und Adern fehlen, ist vollkommen richtig; sie ist aber nicht für die Deutung verwertbar, sondern einzig für den akademischen Idealismus des Künstlers charakteristisch. Unter Seinesgleichen aber verdient der Torso bei weitem den ersten Platz und in vieler Hinsicht auch unsere ungeteilte Bewunderung.

Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 343. Hasse Wiederherstellung ant. Bildwerke II p. 11ff. T. V—VII. Sauer der Torso vom Belvedere. Preiser Zum Torso vom Belvedere (Wissenschaftl. Beilage zum Jahresbericht über das Fürstl. Rutheneum, Gera 1901). Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 240. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 78, 3. Vatikan-Katalog II p. 9 n. 3 T. 2 p. 754. Revue des études grecques 1909 p. 140ff. Löwy griech. Plastik p. 117 T. 136, 234.

An der Wand gegenüber dem Fenster (s. Nachträge):

125 (2) **Peperinsarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus.**

Gefunden in dem an der Via Appia gelegenen Familiengrabe der Scipionen, das 1780 in der Vigna Sassi entdeckt wurde. Ergänzt die l. Hälfte des Deckels und die l. oberste Ecke des Sarkophages.

Lucius Cornelius Scipio, dessen Leichnam in diesem Sarkophage beigesetzt war, bekleidete im J. 298 v. Chr. das Konsulat und trug drei Jahre später bei Sentinum als Befehlshaber der Reserve wesentlich zu dem Siege bei, den die Römer über die mit Etruskern und Galliern verbündeten Samniten davontrugen. Der Sarkophag hat die Form eines seitlich verlängerten Altares. Der durch den

dorischen Stil bestimmte Fries des Behälters besteht aus Triglyphen und Metopen, die mit Rosetten verziert sind; darüber zieht sich ein Gesims von Zahnschnitten hin. Den Deckel schmückt ein Rundstab, an dessen Enden ionische Voluten aus einem Blattkelche herauswachsen. Höchst bezeichnend für den Charakter des damaligen Römertumes ist die auf dem Behälter angebrachte Inschrift, deren Latein sich stark von der Sprache des Caesar und Cicero unterscheidet. Sie ist in dem altnationalen saturnischen Versmaße abgefaßt und lautet nach Mommsens Übersetzung wie folgt:

Cornelius Lucius — Scipio Barbatus
Des Vaters Gnaevos Sohn — ein Mann so klug wie tapfer,
Deß Wohlgestalt war seiner — Tugend angemessen,
Der Konsul, Censor war bei — euch wie auch Aedilis.
Taurasia, Cisauna — nahm er ein in Samnium,
Bezwingt Lukanien ganz und — führet weg die Geißeln.

Über dieser Inschrift bemerkt man Rasur: etwa anderthalb Zeilen sind ausgemeißelt. Man nimmt wohl mit Recht an, daß hier eine ältere Inschrift stand, in der nur die Ehren des Beigesetzten kurz aufgezählt waren. Aus den Formen der Buchstaben, sprachlichen Anzeichen und dem Verhältnis zu einer andern Inschrift desselben Grabes läßt sich ferner entnehmen, daß die jetzige Inschrift erst ein Jahrhundert nach dem Tode des Barbatus eingemeißelt wurde, als der Ruhm der Scipionen dank der Siege des Africanus in neuem Glanze erstrahlte, und Ennius mit der Familie eng verbunden war. Man hat es für nicht unmöglich erklärt, daß wir keinem andern als ihm die Verse der Inschrift zuzuschreiben hätten. (Revue de philologie 1890 p. 113ff.)

CIL² I 6—7. Vatikan-Katalog II p. 4 n. 2 T. 1. — Über die Verbindung des dorischen Altares mit dem Volutenaufsatz vgl. Röm. Mitteil. XXII (1907) p. 398ff.

An den benachbarten Wänden sind die anderen im Grabe der Scipionen gefundenen Inschriften eingemauert.

Aus demselben Grabe stammt auch der aus Peperin gearbeitete, lorbeerbekränzte Porträtkopf (ergänzt die Nase und die Büste), der auf dem Sarkophage aufgestellt ist. Da das Gesicht angeblich einen unrömischen Charakter zeigen soll, und der Lorbeerkranz auf einen Dichter passen würde, hat man vermutet, der Kopf habe zu der Statue gehört, die dem aus Kalabrien gebürtigen Dichter Quintus Ennius in dem Grabmale der Scipionen errichtet worden sei. Doch ist die Physiognomie von anderen sicher römischen in keiner Weise charakteristisch verschieden; das jugendliche Alter des Dargestellten widerspricht dieser Annahme, für die man nicht einmal den Lorbeerkranz geltend machen kann, trugen die Römer doch bei den meisten Götterfesten derartige Kränze — man vergleiche

die Prozession der Ara Pacis, n. 152 — und der Kopf konnte demnach zu der Statue eines feierlich opfernden Scipionen gehören. Endlich aber war jene Statue des Ennius nach der einzigen Angabe, die uns über ihr Material Aufschluß gibt, in Marmor, nicht in Peperin gearbeitet.

Bernoulli römische Ikonographie I p. 34. Vatikan-Katalog II p. 8 n. 2a T. 1. Vgl. Detlefsen de arte Roman. antiquissima II p. 21. Über das Material der Enniusstatue: Cicero pro Archia 9.

Zweiter Raum.

126 (5) Schön gearbeiteter **Torso** mit doppeltem Chiton und Mantel.

Gefunden vor Porta Portese, vormals im Pal. Pichini bei Piazza Farnese (vgl. n. 128).

Vgl. n. 2. Man vergleiche den Torso mit dem Unterteil einer männlichen Figur in der l. entsprechenden Nische (Museumsnummer 9; Vatikan-Katalog II p. 21 T. 4). Während der Torso die praxitelische Art der Gewandbehandlung zeigt mit ihrer reichen, aber klaren Anordnung, die trotz aller Fülle von Einzelheiten immer die strengste Rücksicht auf Struktur und Bewegung des Körpers wahrt, entspricht jenes Unterteil in der sehr viel breiteren, äußerlich dekorativeren Anlage des Gewandes einer prinzipiell verschiedenen Richtung der Kunst im 4. Jahrhundert v. Chr., wie sie am besten durch die Statue des sogenannten Maussolos vom Mausoleum in Halikarnaß vertreten ist (Bryaxis? Vgl. Ausonia III, 1908 p. 123).

Vatikan-Katalog II p. 22 n. 5 T. 3.

127 (7) **Der untere Teil eines weiblichen Sitzbildes** (s. Nachtr.).

Die Ausführung dieser Statue ist sehr fein. Der Bildhauer hat die auf der Vorderseite des Sessels angebrachten Stützen figürlich durchgebildet, und zwar hat er der l. Stütze die Form eines Eros gegeben, dessen Oberkörper man unter dem vorn herabhängenden Gewandzipfel wahrnimmt. Von der die r. Stütze bildenden Figur ist nur das Postament mit den Füßen erhalten. Nach dem Abstande der Sitzfläche von dem Postamente, scheint diese Figur kein Eros, sondern ein altertümliches Aphrodite-Idol gewesen zu sein. Zweifellos war die Dargestellte ein aphrodisisches Wesen; für Aphrodite selbst ist ihre Erscheinung zu zart. Vgl. n. 1242.

Vatikan-Katalog II p. 26 n. 7 T. 3. 4. Vgl. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 108.

Sala di Meleagro.

128 (10) **Statue des Meleagros** (s. Nachträge).

Die Angabe des ältesten Gewährsmannes Aldroandi bei Mauro le antichità della città di Roma p. 163, daß die Statue auf dem Janiculus bei Porta Portese gefunden sei, verdient mehr Glauben als die Berichte des Flaminio Vacca (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1881 p. 79 n. 85) und des Bartoli (bei Fea Misc. I p. CCXLIX n. 97), die als Fundort die Umgegend des unter dem Namen der „Trofei di Mario" bekannten

Wasserkastelles (auf der gegenwärtigen Piazza Vittorio Emanuele) angeben. Sie gehörte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts dem Leibarzte Pauls III., Francesco Fusconi aus Norcia, und stand in dessen zwischen der Piazza Farnese und dem Campo di Fiore gelegenen Hause, dem nachmaligen Pal. Pichini (Jahrbuch des arch. Inst. VII 1892 p. 99). Unter Clemens XIV. wurde sie für den Vatikan erworben. Ergänzt der untere Teil der Nase des Meleagros, seine r. Hand bis auf einen Teil der Handfläche, allerlei Flicken an der wehenden Chlamys und den Zehen, sehr viele Einzelheiten an dem Eberkopfe, die Ohren des Hundes und ein Flicken in seinem Unterkiefer.

Wiederholungen der Figur (z. B. n. 1532), an denen das Attribut teilweise erhalten ist, beweisen, daß sich der Jüngling mit der L. leicht auf einen Jagdspieß stützte. Dieser Spieß, der an unserer Statue, wie sich aus dem in der Plinthe angebrachten Bohrloche ergibt, nicht aus Marmor, sondern aus Bronze oder Holz gearbeitet war, diente zugleich dazu, den leeren Raum zwischen dem l. Arme und dem Leibe in angemessener Weise zu unterbrechen. Der schlanke Körper und die bewegliche Stellung lassen deutlich den behenden Jäger erkennen. Die Weise, wie der Kopf zur Seite gewendet ist, und der den Mund umspielende Zug der Verachtung bekunden ein trotziges Selbstgefühl, dem man es anmerkt, daß es leicht in furchtbaren Jähzorn ausbrechen kann. Die Anlage der Figur deutet auf ein Bronzeoriginal. Bei einem solchen waren der Eberkopf, der an der Marmorstatue dem flatternden Ende der Chlamys, der Stamm, der dem r. Beine festen Halt gibt, und die den Eberkopf mit dem l. Oberschenkel verbindende Stütze überflüssig, und wir dürfen den Eberkopf mit um so größerer Sicherheit dem Originale absprechen, als er durch seine anspruchsvolle Ausführung die Aufmerksamkeit von der Hauptfigur abzieht. Ebensowenig kann der der Marmorkopie beigegebene Hund, der eine ganz verkümmerte Bildung zeigt, von dem Künstler entworfen sein, der die Jünglingsgestalt in so meisterhafter Weise anzuordnen und zu charakterisieren verstand. Bei mehreren Repliken der Statue fehlt zudem die Chlamys, und, wo sie vorhanden ist, sehen wir sie stets in etwas abweichender Art behandelt. An der vatikanischen Replik wirkt sie trotz aller Bravour der Ausführung langweilig in der Erfindung; die Schwierigkeit der technischen Leistung aber war für einen Bildhauer, der vor der Ausführung des Eberkopfes nicht zurückscheute, wahrhaftig kein Hindernis. Sicher müssen wir uns also das Original auch ohne Chlamys vergegenwärtigen, und gewiß machte die Figur ohne all dies störende Beiwerk einen ungleich klareren und lebendigeren Eindruck. Es ist vermutet worden, daß das Original der Jäger (venator) gewesen sei, den Plinius (n. h. 34, 66) unter den Werken des Euthykrates, Sohnes und Schülers des Lysippos, anführt. Doch stößt diese Vermutung auf die Schwierigkeit, daß es nach dem Sprachgebrauche des Plinius näher liegt, das Substantiv venator an jener Stelle als Apposition zu dem vorhergehenden Namen Alexander zu fassen

und somit in dem Werke des Euthykrates eine Statue zu erkennen, die den großen Alexander jugend darstellte. Außerdem zeigt unsere Figur nichts von der dem Lysippos eigentümlichen Kunstweise. Hingegen stimmt der Kopf zwar nicht in allen aber in mehreren bezeichnenden Formen mit Typen des Skopas überein, nämlich mit den Köpfen, die sich von den Giebelgruppen des Tempels der Athena Alea zu Tegea erhalten haben. Hiernach scheint das Original des Meleagros ein Werk des Skopas oder eines ihm nahestehenden, in Bronze arbeitenden Künstlers gewesen zu sein. Eine vortreffliche Wiederholung des Kopfes befindet sich in der Villa Medici auf dem Körper einer Apollonstatue.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 386. Der Kopf: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 40, 1 p. 20 (Hier ist T. 40, 2 auch das in der Villa Medici befindliche Exemplar publiziert). Röm. Mitteilungen IV (1889) p. 218ff. Vatikan-Katalog II p. 33 n. 10 T. 3, 12 p. 755. Mem. d. R. Accademia dei Lincei XIV 1910 Ser. 5 (Cl. di scienze mor., stor. e filol.) p. 266ff. Vgl. Löwy griech. Plastik p. 69 T. 76.

Rechts vom Eingang (s. Nachträge):

129 (11) **Torso einer Statue des Apollon oder eines Wahrsagers.**

Gefunden in der Villa des Hadrian bei Tivoli.

Die Figur trägt einen Chiton mit langen Ärmeln, darüber einen langen, ärmellosen Chiton, der so gegürtet ist, daß ein weiter Bausch ringsum über den Gürtel fällt, und darüber wieder ein Netz von geknoteten Wollbinden, das unter den Knien in Troddeln endigt und von einem breiten Gurt um die Taille zusammengehalten wird; endlich ist ein Mantel, der Rücken und Schultern bedeckt, vor der Brust verknotet; von dem Knoten hängen Fransen nieder (man hat darin fälschlich eine bärtige Maske erkennen wollen). Im Nacken eine breite Masse loser, gelockter Haare.

Das Netz, das der Umhüllung des Omphalos in Delphi gleicht, ist das *ἀγρηνόν*, mit dem sich die Wahrsager bedeckten, um Unheiliges von sich auszuschließen. Dargestellt ist entweder ein Priester in dieser Tracht oder wahrscheinlicher Apollon selber, wie an dem Altar der Artemis Leukophryene in Magnesia am Maeander. Die Arbeit ist einfach, die Entstehung des Originales kaum vor der hellenistischen Zeit zu vermuten.

Vatikan-Katalog II p. 38 n. 11 T. 4. Vgl. Watzinger Magnesia am Maeander p. 176 n. 5 Abb. 177.

An der Rückwand (s. Nachträge):

130 (17) **Mummiusinschrift.**

Gefunden 1786 im Garten des vormals auf dem Caelius gelegenen Hospitals, wo sie in eine Mauer verbaut war.

Die Inschrift berichtet, daß Lucius Mummius, des Lucius Sohn, Consul, nach der Eroberung von Achaia und der Zerstörung von Korinth (146 v. Chr.) triumphierend nach Rom zurückkehrte und

dem Hercules Victor diese Aedes und Bildsäule weihte, die er während des Krieges gelobt hatte. Da der Triumph des Mummius in das J. 145 v. Chr. fällt, so muß die Inschrift in diesem Jahre oder bald nachher abgefaßt sein.

Corpus inscr. lat. I n. 541, VI 1 n. 331. Vatikan-Katalog II p. 47.

Vor der linken Wand:

131 (21) **Kolossalkopf des Traian** (s. Nachträge).

Gefunden im Dezember 1803 in dem inneren Hafen, den Trajan bei Ostia anlegte. Ergänzt die Nase, die Oberlippe, beide Ohren, der Hinterkopf, Büste und Fuß.

Der Kopf ragt unter den Bildnissen des Traian bedeutsam hervor durch die edle Auffassung der Persönlichkeit und seine vorzügliche Ausführung.

Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 78 n. 20. Vatikan-Katalog II p. 63 n. 21 T. 5.

Darüber eingemauert:

132 (20) **Vorderseite eines Sarkophages mit der Darstellung eines Hafens** (s. Nachträge).

Der Sarkophag wurde nach einer Angabe des S. Bartoli in der Vigna Moiraga vor Porta Latina gefunden (Fea Miscellanea I p. 245 n. 87). Dort sah ihn noch E. Q. Visconti, zu dessen Zeit er dann in den Vatikan gelangte. Zeichnungen der Vorderseite und der beiden Nebenseiten finden sich in dem Skizzenbuch des Dal Pozzo zu Windsor Castle (n. 463. 1013. 1014). Auf den Nebenseiten waren je zwei Fischer mit Körben und Fischen dargestellt.

Das Relief dieses Sarkophages ist eine der seltsamsten Leistungen der ganzen antiken Bildhauerei, wenig erfreulich vom künstlerischen Standpunkte, aber äußerst charakteristisch für die letzte überbarocke Phase der römischen Kunst im 3. nachchristlichen Jahrhundert, dessen Mode die Frisur der größeren Frau in der Mittelgruppe entspricht, und desto interessanter in antiquarischer Hinsicht durch die Rätsel, die uns die Deutung der Darstellung aufgibt, Rätsel, die sich erst zum geringsten Teil durch die Zusammenstellung mit anderen verwandten Monumenten haben lösen lassen. Dargestellt ist ein Seehafen, in dessen Fluten sich größere und kleinere Schiffe, Fische und schwimmende Menschen tummeln; l. rüstet sich ein größeres Schiff mit Rudern und Segeln — nur Ansätze des Mastes und der Taue sind erhalten — zur Ausfahrt. Das Ufer steigt in zwei Anhöhen, r. und l. von einer Senkung empor und ist bedeckt mit den mannigfaltigsten Gebäuden, unter denen r. zwei Triumphbogen und ein Rundbau ähnlicher Konstruktion wie das Kolosseum kenntlich sind. Ganz unten in der Mitte bemerken wir in einer kleinen Kapelle eine nackte weibliche Gestalt, die mit gespreizten Beinen und Armen sitzt; sie hat apotropäische Bedeutung. Die Uferhöhen sind bevölkert mit göttlichen

Wesen, von denen nur eine Gestalt, die zweite von links in der obersten Reihe, durch die Turmkrone als Stadtgöttin oder Kybele deutlich charakterisiert ist. Die rechts folgende Göttin, die den Zeigefinger der Rechten auf die Lippen legt, ist auf Grund dieses Gestus als Isis gedeutet worden. Der kleine Bärtige oben in der Mitte ist wohl sicher ein Berggott. Hinter dem ausfahrenden Schiffe taucht ein großer bärtiger Gott empor, der seinen Mantel weit ausspannend erhebt und nach l. hinaufblickt, augenscheinlich zu dem hirtenartigen Jüngling (Attis?), der sich zu ihm umwendet und niederbeugt. Unter der Hand des Bärtigen fliegt ein Vogel nieder, zweifellos ein Zeichen günstiger Vorbedeutung für die Ausfahrenden. Der Schiffsherr ist durch ein Schwert, das er mit der Linken gefaßt hält, ausgezeichnet und demnach Odysseus genannt worden (s. unten). Er blickt empor, und sein Blick soll doch wohl der Mittelgruppe gelten. Dort sitzen zwei Frauen, die sich nach einem Jüngling umwenden, der mit erhobenem r. Arme von r. heran- und hinauftritt. Die Köpfe des Jünglings und der größeren Frau sind nicht ausgeführt; sie sollten erst dann, wenn der Sarkophag, der zunächst im Laden des Lieferanten auf Lager stand, von einer bestimmten Familie gekauft war, fertig gearbeitet werden und die Züge des Ehepaares erhalten, die man in dem Sarkophage beisetzen wollte (vgl. n. 141). Aus irgendeinem Grunde ist dann im letzten Augenblick diese Ausführung unterblieben. Doch lehrt uns auch diese Zurichtung schon, daß die l. sitzende Frau in ihrer Bedeutung neben den beiden anderen Figuren zurücktritt. Der Jüngling hält im l. Arme ein Attribut, das an seinen Resten als oben verzweigte Rebe kenntlich ist, Weiter hilft uns ein Wandgemälde, das i. J. 1909 in dem antiken Gebäude unter der Kirche S. Giovanni e Paolo auf dem Caelius entdeckt worden ist: da sehen wir inmitten des Meeres, das auch dort von Barken belebt ist, die gleiche Gruppe mit geringen Abweichungen gemalt; der Jüngling gießt mit der erhobenen Rechten aus einem Horne in eine Schale, die ihm die größere der Frauen darreicht. So also sind auch auf dem Sarkophage die abgebrochenen Hände zu ergänzen. Die Hand der Göttin war zwei Handzeichnungen zufolge im 16. Jahrhundert noch vorhanden, doch waren die Ränder der Schale augenscheinlich abgestoßen. Wenn einer der beiden Zeichner der Göttin eine Muschel in die Hand gibt, so ist es doch sehr fraglich, ob wir ihm darin Vertrauen schenken dürfen; es liegt zu nahe, anzunehmen, daß er die Reste der Schale und der geöffneten Finger in dieser Weise interpretiert habe. Wegen des Weinstocks und des Hornes hat man den Jüngling Dionysos genannt; allerdings läßt sich dagegen das Fehlen der üblichen Attribute dieses Gottes auf Sarkophagen geltend machen. Für die Deutung der

Göttin kommt der Name der Ariadne nicht in Betracht: Dionysos findet sie einsam an verlassenem Strande (einige pompejanische Maler haben den Hintergrund der Bilder, auf denen die Auffindung der Ariadne dargestellt ist, mit einem Stadtbilde belebt; hier aber sitzt die Figur inmitten der Stadt am belebten Hafen). Man hat in der Figur Aphrodite erkennen wollen, in der kleineren Peitho oder eine Ortsnymphe — besser hätte man die Gruppe als Liber, Libera und Venus deuten sollen — und das Zusammentreffen mit Dionysos als symbolischen Ausdruck des wiedererwachenden Frühlings verstanden, aber man hat dagegen eingewendet, daß diese Vorstellung zu wenig erwiesen sei. Auch wäre sie mit der Anwesenheit des Odysseus nicht in Einklang zu bringen. Letzthin hat ein Gelehrter folgende Erklärung gegeben, die von dem Stadtbilde ausgegangen ist: Die dargestellte Stadt sei an einigen Gebäuden — Bogen mit Elefantengespann, Leuchtturm, Tempel der Magna Mater und der Isis, Theater — als Ostia kenntlich; die größere Frau sei die Ora maritima, die kleinere Ostia, der Jüngling der Portus Augusti, der sich der Ora als Bräutigam nahe und ihr zu trinken einschenke, um den neuen Aufschwung nach dem Versanden des Hafens von Ostia anzudeuten. Odysseus sei im Vorüberfahren nach Etrurien begriffen, wo er der Sage nach den Tod fand und begraben lag. Das Schiff des vermeintlichen Odysseus aber fährt nicht vorüber, sondern aus dem Hafen heraus; nur ihm, nicht der Mittelgruppe, kann das Vogelzeichen gelten — seltsam für einen Mann, der dem Tode entgegenfährt. Der Rebstock, der für Portus sinnlos wäre, ist von dem Jüngling nicht zu trennen, kehrt auch auf dem Gemälde unter S. Giovanni e Paolo wieder. Wozu endlich diese Zusammenstellung mit Odysseus? So können wir auch in dieser Deutung noch nicht die Lösung des Rätsels erblicken.

Vatikan-Katalog II p. 49 n. 20 T. 5. Veitmeyer Leuchtfeuer u. Leuchtapparate (München 1900) p. 21 Fig. 22. Atti della Pontificia Accademia romana di archeol. 1910 p. 203ff. T. XVI (Zusammenstellung mit dem Wandgemälde). Thiersch Pharos p. 18. Hermes XLVI (1911) p. 249ff. mit Tafel (Abbild. der einen Handzeichnung).

Cortile.

Die Beschreibung beginnt rechts vom Eingange und schreitet dann nach links vor.

133 (27) **Trapezophor** (s. Nachträge).

Zugleich mit seinem auf der anderen Seite des Einganges eingemauerten Gegenstück (Museumsnummer 98) gefunden in der Villa Negroni auf dem Viminal.

Dieses Exemplar und sein auf der anderen Seite des Einganges eingemauertes Pendant — es sind zwei auseinandergesägte Hälften eines Stückes — dienten als Stütze einer marmornen Tisch-

platte. Der Bildhauer hat es verstanden, den ganzen Reliefschmuck und zwar nicht nur die als Träger verwendeten Greife wie die im Felde angebrachten Geräte, sondern auch die beiden in der Mitte dargestellten Satyrn, die mit lebhaften Geberden auf einen Mischkessel zulaufen und dabei mit der einen Hand nach einer von oben herabhängenden Traube greifen, dem tektonischen Prinzipe unterzuordnen. Die Bewegungen der beiden Figuren erscheinen streng symmetrisch und auch die Behandlung des Nackten zeigt einen von der Nachahmung der Natur abstrahierenden, gewissermaßen ornamentalen Charakter. Da ein ähnliches Satyrpaar, in ähnlicher Weise um einen Krater gruppiert, auf zwei Reliefs athenischer Provenienz vorkommt, so dürfen wir es als wahrscheinlich betrachten, daß diese Komposition von der attischen Kunst erfunden ist. Beide Reliefs geben den erhobenen Armen eine etwas andere Richtung, und ihnen folgt darin eine zweite italische Replik auf einer Marmorvase, die am Nemisee gefunden wurde: die Satyrn stoßen sich gegenseitig mit der erhobenen Hand gegen die Stirn, um einer den andern vom Gefäßrand wegzudrängen und am Trinken zu hindern. Zweifellos ist diese Bewegung die ursprüngliche, halten sich doch erst so die einander entgegenstrebenden Kräfte im Gleichgewicht; der Verfertiger des Trapezophors hat das Motiv geändert, um den Raum füllen zu können.

Vatikan-Katalog II p. 74 n. 27 T. 6 p. 756.

134 (28) **Ovaler Sarkophag.**

Gefunden 1777, als man den Grund für die neue Sakristei in der Peterskirche grub; er enthielt zwei Skelette.

Auf der Vorderseite zwei charaktervoll gearbeitete Löwenköpfe; unter jedem von ihnen ein Eros, der, einen Kantharos in der Hand, auf einem Panther sitzt. Der Raum zwischen den beiden Löwenköpfen ist durch einen Satyr und eine Mänade ausgefüllt, die tanzend sich einander nähern. Je zwei ähnliche Paare schmücken die jenseits der Löwenköpfe liegenden Teile des Ovals. Der Bilderschmuck zeigt nicht die verworrene Überladenheit, an der die meisten Sarkophagreliefs leiden, sondern eine klare Komposition, die den Raum in harmonischer Weise mit anmutigen, aus der älteren Kunst entnommenen Motiven füllt.

Vatikan-Katalog II p. 76 n. 28 T. 6.

Gabinetto di Canova.

Da es interessant ist, mit den antiken Skulpturen Werke eines modernen Meisters zu vergleichen, der nach einer Periode der Ausartung wiederum den klassischen Stil zur Geltung brachte, so mag der Besucher des Museums auf die drei in diesem Raume befind-

lichen Statuen Canovas (n. 135—137) einen Blick werfen. Sie wurden daselbst aufgestellt, als die Hauptstücke des Museums nach Paris gebracht worden waren und sich von dem Laokoon und dem vatikanischen Apoll nur Gipsabgüsse im Belvedere befanden.

135 (32) **Perseus.**

Der Held, der soeben die Medusa enthauptet hat, steht triumphierend da, indem er in der gesenkten R. die Harpe, mit der er die Enthauptung vollzogen, in der vorgestreckten L. den Kopf des Ungeheuers hält.

Vgl. Kotzebue Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom III (1805) p. 28.

136, 137 (33, 33 A) **Kreugas und Damoxenos.**

Nach einem Berichte des Pausanias (VIII 40, 3) hatten zwei Faustkämpfer, der Epidamnier Kreugas und der Syrakusaner Damoxenos, bei den nemeischen Spielen lange Zeit gestritten, ohne daß einer des anderen Herr wurde. Als der Abend herannahte, verabredeten sie, um eine Entscheidung herbeizuführen, daß jeder von dem anderen, ohne zu parieren, einen Schlag entgegennehmen solle. Kreugas führte gegen den Kopf des Damoxenos einen Schlag, der ohne erhebliche Wirkung blieb. Hierauf forderte Damoxenos seinen Gegner auf, den einen Arm emporzuheben, stieß, als dies geschehen war, mit den ausgestreckten Fingern der r. Hand gegen das durch jene Haltung angespannte Bauchfell, durchbrach das letztere und riß die Eingeweide heraus. Kreugas starb auf der Stelle. Die Richter verwiesen den Damoxenos, weil er gegen die Kampfesregeln gefehlt, von dem Platze und erkannten dem Getöteten den Sieg zu. Canova hat die Individualitäten der beiden Gegner, der Überlieferung entsprechend, unterschieden.

Vgl. Seume Spaziergang nach Syrakus I p. 116.

Der Vergleich mit den Werken antiker Plastik ist für diese drei Statuen des modernen Meisters entschieden ungünstig. Die Kunst der Diadochenzeit erstrebte öfters eine effektvolle Wirkung, ist aber nie bis zu einer derartig theatralischen Auffassung vorgegangen, wie sie der Perseus Canovas zeigt. Man denkt angesichts dieser Statue unwillkürlich an einen italienischen Tenor, der eine Bravourarie vorträgt. Die Behandlung des Nackten erscheint lebloser als an selbst nur mittelmäßig ausgeführten antiken Skulpturen; desto unangenehmer wirkt dagegen die preziöse Ausführung der Haare, des Gewandes und der Sandalen. Bei den beiden Faustkämpfern erweckt der übertriebene Ausdruck der Muskulatur nicht den Eindruck wahrer elastischer Kraft, wie z. B. am Apoxyomenos (n. 23), sondern erinnert an ausgestopfte Puppenbälge.

In der Halle:

138 (38) **Friesfragment aus lunensischem Marmor, Gigantomachie.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Pius VII. für den Vatikan erworben. Ergänzt der Kopf der Artemis, deren r. Fuß, Stücke an den Fackeln der anderen Göttin und allerlei Kleinigkeiten.

Artemis zielt mit dem Bogen nach einem schlangenfüßigen Giganten, der mit jeder Hand zwei große Steine zum Wurfe gegen sie erhebt. Ihr Hund wirft sich auf den l. Oberschenkel des Giganten und wird dabei von der Schlange, in die sich dieser Schenkel endigt, in den Nacken gebissen. R. schreitet eine Göttin matronalen Charakters, die man Hekate oder wegen der Nachbarschaft mit Artemis eher Leto nennen kann, eine brennende Fackel in jeder Hand, gegen zwei vollständig menschlich gebildete Giganten vor, einen älteren bärtigen und einen jungen bartlosen, die eine höchst ausdrucksvolle Gruppe bilden. Der ältere Gigant ist auf das l. Knie zusammengesunken, gibt aber den Kampf noch nicht auf, sondern greift nach einem mächtigen Steinblocke, den sein jüngerer Gefährte heranschleppt. Die Landschaft ist durch Felsen und Eichbäume angedeutet in einer Weise, die sich besser als es sonst bei derartigen malerischen Zutaten der Fall zu sein pflegt, mit den Gesetzen der Plastik verträgt. Das Relief gehört nach seinem Materiale wie nach dem Charakter der Ausführung der römischen Zeit an, genauer der frühantoninischen Zeit. Doch ist seine Komposition durch ältere Motive bestimmt, die zum Teil auch von den Künstlern des pergamenischen Frieses benutzt wurden, wie denn der Gegner der Artemis in der Anlage genau mit einem der Giganten übereinstimmt, die auf jenem Friese gegen Zeus kämpfen. Daß unser Relief nicht direkt von dem pergamenischen Friese abhängig sein kann, erkennt man an der Beinbildung des schlangenfüßigen Giganten, bei dem das Knie noch vollkommen dem menschlichen Organismus entsprechend ausgebildet ist. Das verrät ein früheres Stadium in der Entwickelung dieses Typus, als ihn der pergamenische Fries repräsentiert, auf dem das Knie kaum noch angedeutet wird oder ganz in dem Schlangenleibe verschwindet. Über andere Teile der gleichen Darstellung vgl. n. 1013, 1014 und 1211.

Röm. Mitteilungen XX (1905) p. 121 ff. T. V. Vatikan-Katalog II p. 94 n. 38 T. 10. Strong roman sculpture p. 293 Anm. Hermes XLVI (1911) p. 232 Anm. 1; p. 248.

139 (42) Unbedeutende **Statue der Aphrodite** mit porträthaften Zügen.

Sie gehört zu den Statuen, die bereits Papst Julius II. im Garten des Belvedere aufstellen ließ (Journal of hellenic studies VIII, 1887, p. 326—327. Jahrbuch des arch. Instituts V, 1890, p. 13 ff.). Ergänzt die Nasen beider Figuren, der r. Zeige- und Mittelfinger der Göttin.

Die Göttin, deren Figur aus derjenigen der knidischen Aphrodite (vgl. n. 310) abgeleitet ist, hielt in der L., wie es scheint, einen Toilettengegenstand, beispielsweise ein Salbgefäß. Man hat in der Statue wegen der Ähnlichkeit, die ihr Kopf mit dem durch Münzen bekannten Porträt der mutmaßlichen Gattin des Severus Alexander, Sallustia Barbia Orbiana, darbieten soll, ein Porträt dieser Kaiserin erkennen wollen. Doch ist diese Ähnlichkeit meines Erachtens nicht vorhanden. Wahrscheinlich ist jedoch, daß es sich um das Porträt einer Angehörigen des Kaiserhauses aus der Mitte des 2. Jahrhunderts handelt; am ehesten käme wohl die jüngere Faustina in Frage. Dann würde der Eros, dessen Gesicht ebenfalls Porträtzüge trägt, den kleinen Commodus oder Annius Verus darstellen; er wird nach Maßgabe ähnlicher Terracottagruppen und eines Gemmenbildes mit der erhobenen R. der Göttin einen Spiegel vorgehalten haben. Nach der auf der Plinthe angebrachten Inschrift ist die Gruppe von einer gewissen Sallustia und einem Helpidus der Venus Felix geweiht.

Bernoulli röm. Ikonographie II 3 p. 94, 107. Die Inschrift: Corpus inscr. lat. VI 1, 782. Vatikan-Katalog II p. 112 n. 42 T. 12.

In der Mitte des Ganges:

140 **Fragmentierter Sarkophag.**

Die Fragmente dieses Sarkophages wurden i. J. 1903 in einem Teil der Katakomben zwischen Via Appia und Via Ardeatina gefunden (in einem Teile, der unter dem Namen coemeterium Balbinae bekannt ist). Zu den Fundumständen und den für die altchristliche Topographie interessanten Fragen, die sich daran anschließen, vgl. zuletzt O. Marucchi in den Atti della Pontificia Accademia romana di arch. 1910 p. 19—42.

Aus den Fragmenten und Splittern, in die wilde Zerstörungswut diesen kostbaren Sarkophag zertrümmert hatte, ließen sich fast vollständig der Boden und die beiden gerundeten Schmalseiten zusammensetzen. Aus der Zurichtung des Bodens ergibt sich, daß zwei Leichname in dem Innern geborgen waren (zwei runde Einsenkungen in dem erhöhten Auflager der Köpfe). An den Wänden war in so hohem Relief, daß sich die Figuren fast ganz vom Grunde lösen, eine bacchische Feier dargestellt, die sich an dem Abhang eines Berges — der Berggott lagert auf der rechten Schmalseite oben — längs des Meeresgestades entwickelt — Wellen mit Seegetier sind l. unter dem Berggott dargestellt —; unter dem Gefolge des Dionysos, Satyrn, Panen und Silen, der auf einem Maultier reitend die Lyra spielt, bemerken wir Omphale mit Löwenfell und Keule, belästigt von der Hand eines männlichen Wesens, das augenscheinlich am Boden lag und wohl kein anderer gewesen ist als der von Wein und Liebe entnervte Herakles. An den Langseiten müssen wir je zwei riesige Löwenköpfe ergänzen (vgl. n. 134). Der Deckel wird an Pracht dem Sarkophage nichts nachgegeben haben, der in

technischer Hinsicht ein Virtuosenstück genannt werden darf. Sicherlich wurden die Künste des Bildhauers noch durch Bemalung und Vergoldung gehoben (hie und da haben sich Spuren roter Farbe erhalten). Aber auch in künstlerischer Hinsicht steht der Sarkophag unter seinesgleichen — er ist ein Werk aus der Zeit des Commodus (vgl. n. 930) — noch verhältnismäßig hoch. Eine Einzelheit ist zu beachten: einige der Satyrn haben einen ausgesprochenen Barbarentypus, einer — r. hinten — einen Schnurrbart nach Art der Gallier. Die pergamenischen Künstler hatten beides zunächst auf die Giganten übertragen (vgl. n. 209); die Gallier mußten schon einen Teil ihrer Schrecklichkeit für die Griechen verloren haben, als man ihren Typus auch zur Bildung des halbwilden Völkchens der Satyrn verwendete. Der Sarkophag hat die Form der Gefäße, in denen Trauben gekeltert wurden; dies und die Wahl des Gegenstandes für die Reliefs mag damit zusammenhängen, daß die Teilnehmer der dionysischen Mysterien hofften, nach ihrem Tode im Gefolge des Dionysos in ewiger Seligkeit fortzuleben.

Atti della Pontificia Accademia romana di archeol. 1910 p. 1ff. T. XV. Im Vatikan-Katalog wird die Beschreibung des Sarkophages im 3. Bande nachgeholt werden.

141 (49) **Sarkophag, Achilleus und Penthesileia.**

Der schon zu Lebzeiten des Malers Giulio Romano (1492—1546) bekannte Sarkophag befand sich mindestens bis zu Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in der Villa Papa Giulio vor Porta del Popolo. Ergänzt mancherlei stark vom Grunde abstehende Teile Der Deckel gehört nicht zu dem Sarkophage; er ist zu klein.

Die verworrene Komposition der Hauptseite stellt die Schlacht dar, die vor Troja zwischen den Achäern und Amazonen stattfand. In der Mitte sieht man Achill die verwundete Penthesileia umfassend. Beider Köpfe sind Porträts der in dem Sarkophage beigesetzten Personen. Die Haartracht der Frau ist die während der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr. übliche; sie bildet einen auffälligen Gegensatz zu den mythologischen Motiven. Das Relief der l. Schmalseite wird von einigen auf die Ankunft der Penthesileia in Troja bezogen unter der Voraussetzung, daß die knieende Figur männlich sei und einen Troer darstelle, der das Knie der stehenden Amazone flehend berühre. Man würde jedoch an dieser Stelle Priamos erwarten, keinen bedeutungslosen Jüngling. Zudem unterscheidet sich das Gewand der Figur durchaus nicht von dem der Amazonen, und wir werden deshalb auch hier eine dieser Kriegerinnen zu erkennen haben, die ihre Sorge einer verwundeten Genossin widmet.

Robert die antiken Sarkophag-reliefs II T. XXXIX 92 p. 113. Vatikan-Katalog II p. 120 n. 49 T. 13. Strong roman sculpture p. 319ff. Pl. XCIX.

Gabinetto dell' Antinoo.

142 (53) **Statue des Hermes.**

Gefunden 1543 außerhalb der Stadt in einem unweit der Engelsburg gelegenen Garten und von Paul III. im Garten des Belvedere auf-

gestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 34). Ergänzt sind die Zehen des r. Fußes bis auf den kleinen (vielleicht schon im Altertum), Flicken an der l. Ferse, ein Stück des Palmstammes unten und fast die ganze Plinthe. Als die Statue entdeckt wurde, waren beide Beine über den Knöcheln, zudem das r. unter dem Gesäß, das l. unter dem Knie gebrochen. Die Zusammensetzung ist, besonders an der Knöchelpartie, nachlässig vorgenommen worden, wodurch sich der Eindruck des Verbogenen zum Teil erklären mag. Doch scheinen weitgehende Überarbeitungen und Abmeißelungen nicht stattgefunden zu haben.

Als die Figur gefunden wurde, glaubte man in dem Kopfe Ähnlichkeit mit Antinous, dem Liebling des Hadrian, zu erkennen, und man ließ sich in dieser Deutung durch den melancholischen Ausdruck der Gesichtszüge bestärken. Wie sich aus anderen im wesentlichen übereinstimmenden und besser erhaltenen Wiederholungen ergibt, stellt die Statue vielmehr Hermes dar. Der Gott, dessen jugendlicher Körper gymnastisch durchgebildet erscheint, steht ausruhend da; die Linke senkte den Caduceus; Bruchstellen, die an der r. Hüfte und an der Rückseite der l. Wade sichtbar sind, beweisen, daß die Rechte leicht auf die Hüfte gestützt war und das Gewand bis zur l. Wade herabreichte. Der am r. Beine angebrachte Palmenstamm, eine Zutat des Kopisten, bezeichnet den Gott als den Vorsteher gymnastischer Übungen, als Hermes Enagonios, wie denn siegreiche Athleten nicht ausschließlich Kränze, sondern vielfach Palmenzweige als Preise erhielten. Daß die Statue auf ein griechisches Original zurückgeht, ergibt sich aus ihrer stilistischen Eigenart und sicherer daraus, daß sich Wiederholungen des gleichen Werkes auf griechischem Boden gefunden haben, und zwar muß dieses Original nach der Behandlung der Formen wie im besonderen nach der rauh gelassenen Oberfläche der Chlamys und den durch kreisförmige Einschnitte umrissenen Brustwarzen eine Bronzefigur gewesen sein. Der Typus des Kopfes und die Formengebung des Körpers erinnern so stark an den Hermes des Praxiteles in Olympia, daß man sich heute fast allgemein dahin geeinigt hat, auch in dem Originale dieser Hermesstatue eine Schöpfung des attischen Meisters zu erkennen. Alle Abweichungen beruhen einzig auf der Verschiedenheit des Materiales und wahrscheinlich auch der Konzeption; es wird kein Zufall sein, daß mehrere Repliken der Statue auf Gräbern gefunden wurden. Dies und der gesammelte Ausdruck des geneigten Kopfes legt den Gedanken nahe, daß Praxiteles, wie er dort den heiteren liebenswürdigen Boten der Götter verkörpert hatte, hier den ernsten Psychopompos, den Geleiter der abgeschiedenen Seelen zum Hades, habe darstellen wollen.

Klein Praxiteles p. 390—393. Vatikan-Katalog II p. 132 n. 53 T. 12. Memorie della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. di scienze mor., stor. e filol.) p. 266f. (hier wird eine spätere Datierung empfohlen und der Kopftypus vielmehr zu Lysipp in Beziehung gesetzt). Collignon Les statues funéraires dans l'art grec p. 316.

143 (55) Relief, Festzug zu Ehren der Isis.

Vormals in Palazzo Mattei, unter Pius VII. in den Vatikan überführt. Ergänzt an der ersten Figur von r. der obere Teil der Lotosblume

und der Kopf der Uraiosschlange, an der zweiten der r. Arm und die äußere Hälfte der Rolle, an der dritten der Kopf der Schlange, die den Henkel bildet.

Voran schreitet eine Priesterin der Isis, über der Stirn eine Lotosblume, in der R. einen Eimer (situla); um ihren l. Vorderarm ist eine Uraiosschlange gewunden, ein Reptil, das im Kultus der ägyptischen Göttin eine hervorragende Rolle spielte. Der Priesterin folgt der Bewahrer der heiligen Bücher (Hierogrammateus), das glatt rasierte Haupt mit zwei Sperberfedern geschmückt, mit beiden Händen eine halb geöffnete Rolle vor sich haltend, dann der Prophet mit dem heiligen Wassergefäße, schließlich eine Opferdienerin, mit der R. die Isisklapper (seistron) rührend, in der L. einen Schöpflöffel (simpulum). Nach einem Gebrauche, dem wir öfter in antiken Kulten begegnen, trägt der Prophet das Gefäß nicht mit den bloßen, sondern mit verhüllten Armen. Die Ausführung ist korrekt und bekundet ein offenbar absichtliches Streben nach strenger Formengebung.

Vatikan-Katalog II p. 142 n. 55 T. 7. Revue de l'hist. des religions 1885 I Catal. des monum. n. 118. Daremberg-Saglio dictionn. des ant. III 1 p. 583f. Fig. 4103. Schreiber Expedition Sieglin I p. 138 Abb. 83. Arch. Jahrbuch XXIV (1909) p. 36. Weber Drei Untersuchungen zur äg.-griech. Religion (Heidelb. 1911) p. 44 m. Abb.

In der Halle oberhalb des Sarkophages Museumsnummer 58:

144 **Relief, Paris und Helena.**

Gefunden auf dem Aventin.

Da das stark verwitterte Relief kaum mehr als die Silhouetten der Figuren erkennen läßt, so muß man, um seine Darstellung richtig zu würdigen, besser erhaltene Wiederholungen zum Vergleiche heranziehen, vor allem ein im Neapler Museum befindliches Exemplar, auf dem die Figuren, abgesehen von Eros und dem dort fehlenden Apollon, durch Inschriften bezeichnet sind. Hiernach stellen alle diese Reliefs Aphrodite dar, wie sie der Helena zuredet dem Paris Gehör zu gewähren. Die Liebesgöttin sitzt neben Helena und hat den r. Arm um deren Nacken geschlungen. Helena zögert noch; denn sie senkt nachdenklich das Haupt und erhebt die R. wie mit einer leisen Geberde der Abwehr. Vor der Gruppe steht Paris, dessen Gefühle durch den sich an ihn anschmiegenden Eros vergegenwärtigt werden. Die kleine Figur, die auf dem hinter der Frauengruppe angebrachten Pfeiler sitzt, ist die Göttin der Überredung, Peitho, während die hinter Paris befindliche Statue des Apollon auf Amyklae hinweist, wo nach dem Mythus die Entführung der Helena stattfand. Da die Gruppe des Paris und des Eros, ähnlich angeordnet, auf einer spätestens um die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. gearbeiteten attischen Vase wiederkehrt, so scheint die Komposition der Reliefs wenigstens zum Teil durch ein der Blütezeit nahestehendes attisches Gemälde

bestimmt, zumal auch ein pompejanisches Wandbild trotz vielfacher Änderungen unverkennbar auf das gleiche Vorbild zurückzuführen ist.

Arndt collection Ny-Carlsberg p. 88. Vatikan-Katalog II p. 150 n. 58d T. 16. Vgl. Bull. of the Metropolitan Museum (New York) VI 1911 p. 93 Fig. 3.

Auf dem nächsten Sarkophage (n. 61) steht:

145 **Fragment einer Gruppe.**

Unter Clemens XIV. zu Palestrina (Praeneste) gefunden.

Erhalten ist der untere Teil einer jugendlichen Frauengestalt, die den Oberkörper etwas nach l. wendend, in anmutig lässiger Haltung auf dem Rücken eines Seepferdes sitzt. Zwei kleine Füße, die auf dem den Nacken des Tieres bedeckenden Gewande aufsitzen, beweisen, daß die Figur von einem ihr zugewendeten Eros begleitet war. Das Wasser, in dem sich das Seepferd bewegt, ist plastisch ausgedrückt und belebt durch einen Delphin, der einen Polypen, und einen andern Fisch, der einen kleinen, nicht deutlich erkennbaren Gegenstand verschlingt. Man hat gemeint, die angesetzte Schwanzwindung habe ursprünglich einen anderen Platz gehabt, das Stück eines Schwanzes, das wir unten auf den Wellen bemerken, habe zu dem erhaltenen Seepferde gehört, und der Raum zwischen diesen und dem oberen Teile des Schwanzes sei ursprünglich durch eine größere Windung ausgefüllt gewesen. Dem widerspricht, daß das oben angesetzte Stück an dem einen Ende einen größeren, an dem andern einen kleineren Längsdurchmesser hat, als das unten erhaltene Stück, das demnach eher der Rest eines anderen nach rechts bewegten Tieres sein dürfte; eine solche Annahme bietet keine Schwierigkeit, da die Plinthe r. unvollständig ist. Ein besonderer Reiz der anmutigen Komposition beruht auf den mannigfaltigen Bewegungsachsen, die der Künstler den Figuren gegeben hat. Die Ausführung ist so fein und lebensvoll, daß wir in dem Fragment wohl den Rest einer griechischen Originalarbeit erkennen dürften, wenn dieser Annahme nicht der italische Marmor widerspräche. Das Vorbild war augenscheinlich ein dekoratives Werk der frühhellenistischen Zeit. Der rein idyllische Charakter und die mädchenhafte Erscheinung verbieten, in dem weiblichen Wesen Aphrodite zu erkennen; höchstens ließe sich in ihm statt einer namenlosen Nereide Galateia vermuten, die vom Meere aus zu dem verliebten Polyphom emporblickt.

Römische Mitteilungen des arch. Instituts III (1888) T. II p. 69—75. Vatikan-Katalog II p. 158 n. 60A, T. 17.

Darüber eingemauert:

146 (60) **Vorderseite eines Sarkophages.**

Ergänzt sind — außer sehr zahlreichen Einzelheiten — von bedeutenderen Teilen die Füllhörner der beiden Knaben r. und l. von der Tür und der Kopf der am meisten l. stehenden Frau.

Die Platte stammt von dem Sarkophage eines Ehepaares aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. In der Mitte ist der Grabbau angedeutet mit der halbgeöffneten Tür, in deren Feldern wir Genien der Jahreszeiten bemerken. Dieser Bau wird flankiert von zwei nackten Knaben, die in der einen Hand Zweige halten und doch wohl in Beziehung gedacht sind mit den Viktorien, die von oben herabschweben mit einem Kranz in den Händen. Weiter folgen r. und l. in einer architektonischen Umrahmung die Eheleute gruppiert mit je zwei anderen Gestalten, der Mann mit einem Kinde und einem anderen Togatus, dessen Kopf aber zum Unterschiede von dem des Verstorbenen, ideale Züge trägt, die Frau mit einem Kinde und einer andern Frau, deren Kopf ergänzt ist (wir müssen uns den ursprünglichen jedenfalls entsprechend dem des oben genannten Togatus mit idealen Zügen vorstellen). Mann und Frau erheben die Hände mit dem Gestus des Betens; die Kinder funktionieren augenscheinlich als camillus und camilla, doch bleibt die Deutung der begleitenden Gestalten zweifelhaft (solch ein Togatus erscheint auf römischen historischen Reliefs als Personifikation des Senates; vgl. n. 893, 1273), ebenso wie die Bedeutung dieser Gruppierung, die ohne die Kinder noch in einem andern Beispiele wiederkehrt. Vgl. die Ausführungen zu n. 150.

Vatikan-Katalog II p. 153 n. 60 T. 17. Vgl. Garrucci storia dell' arte cristiana V T. 362, 2 und a. Strzygowski Orient oder Rom p. 50 Abb. 18 und zu der Einteilung und Füllung der Platte n. 986 im Konservatoren-Palast.

Am Eingange zu der Sala degli animali:

147, 148 (64, 65) **Zwei Hunde.**

Der eine (64) vormals im Palazzo Pichini, der andere (65) gefunden bei der unweit Civitavecchia gelegenen Torre della Chiaruccia, beide stark restauriert. Ergänzt an beiden Hunden Stücke der Ohren, große Teile der Oberköpfe, der Kinnladen und der Beine, die Schwänze und die Plinthen.

Dieser Typus muß im Altertum hochberühmt gewesen sein; denn wir kennen von ihm mehrere Wiederholungen, die hinsichtlich der Ausführung zum Teil den vatikanischen Exemplaren überlegen sind. Das gewaltige Tier sitzt da und blickt mit dem Ausdruck der gespanntesten Aufmerksamkeit in den gutmütigen Augen empor. Die geöffnete Schnauze und der mächtig erhobene Brustkorb deuten an, daß sich der Hund, bevor er sich gesetzt, weidlich getummelt hat, die Weise, in der er dasitzt, daß er baldigst aus der Ruhe wiederum zur Bewegung übergehen wird. Man hat diese Hunde bisher für Molosser erklärt, aber dem wahren Bilde der Molosserhunde widerspricht die zottige Mähne, der buschige Schwanz und die Formen des Kopfes, die nichts vom Bullenbeißer haben. Vielmehr scheint eine Doggenart dargestellt zu sein, die man in Attika und Sizilien hat nachweisen können. Die effektvolle Art

der Auffassung und Stilisierung verweist die Entstehung des Typus in hellenistische Zeit, etwa in die Zeit der ersten pergamenischen Schule. Sehr mit Unrecht hat man früher in ihm eine Schöpfung des Lysipp (vgl. n. 1140) oder gar des Myron vermutet.

Österr. Jahreshefte VIII (1905) p. 258 ff. (O. Keller). Vatikan-Katalog II p. 162 f. n. 64. 65 T. 17. 18. Orth der Hund im Altertum (Beilage zum Berichte des Königl. preuß. Henneberg. Gymnasiums zu Schleusingen für das Schuljahr 1909/10) p. 11.

Auf dem Sarkophage n. 69 mit Darstellung einer Amazonenschlacht:

149 **Hermenbüste des greisen Sophokles.**

Gefunden i. J. 1778 und im gleichen Jahre vom Vatikan erworben. Bis 1896 in den vatikanischen Gärten. Ergänzt die Nase und ein großes Stück in der l. Wange und dem Barte. Die verwitterte Oberfläche ist vielfach mit Gips ausgebessert.

Die Büste hat dadurch einen besonderen Wert, daß sie auf dem unten abgeflachten Teil der Vorderseite eine Inschrift trägt, nach der wir in dem Dargestellten den Tragödiendichter Sophokles zu erkennen haben. Ihr Schriftcharakter datiert die Ausführung der Büste in römische Zeit. Man hatte ohne Grund gegen die Echtheit der Inschrift Zweifel erhoben, die aber von dem Gelehrten, der sie öffentlich ausgesprochen hatte, selbst wieder zurückgezogen wurden. Der Typus des Kopfes ist aus zahlreichen Wiederholungen bekannt, die man Homer, Hesiod oder auch Sophokles genannt hat. Der Dichter ist in hohem Alter und augenscheinlich mit den Zügen der Wirklichkeit dargestellt, nicht idealisiert, wie in der berühmten Statue im Lateran (n. 1180). Dies ist um so wichtiger, als wir nach den stilistischen Eigenheiten der besten Wiederholungen annehmen dürfen, daß die Originalfassung des Typus noch zu Lebzeiten des Dichters oder bald nach seinem Tode (406) geschaffen wurde. Deshalb ist es sehr wohl möglich, daß dieses Original eben die Statue gewesen ist, die Jophon, der Sohn des Sophokles, nach dem Tode seines Vaters hatte aufstellen lassen (Vita Sophoclis 6). Vgl. n. 257.

Bernoulli griech. Ikonographie I p. 126c T. XIII und Abb. 27. Vatikan-Katalog II p. 176 n. 69 b T. 11. Vgl. Studniczka das Bildn. d. Aristoteles p. 18.

Darüber eingemauert:

150 (68) **Vorderseite eines Sarkophages.**

Ergänzt sind viele unbedeutende Einzelheiten.

Die architektonische Einteilung der Platte erinnert an die von n. 146, doch ist die Architektur hier einheitlich durchgeführt. Der Eindruck ist dadurch wesentlich ruhiger und einfacher. In der Mitte unter dem Giebel steht die Verstorbene mit ihrem Söhnchen; so ist wohl auch hier dieser Mittelraum als das eigentliche Grab gedacht. R. und l. ist jedesmal die gleiche Gruppe mit unbedeutenden Abweichungen wiederholt: ein sitzender Mann im Gespräch mit

zwei stehenden Frauen, von denen die eine — die rückwärts stehende — dadurch näher mit ihm verbunden ist, daß sie den einen Arm um seine Schultern legt. Zudem scheint diese Frau jedesmal die gleichen Züge zu tragen, wie die im Mittelbau; sie ist also zweifellos die Gattin des Mannes, wer aber die andere? Daß es sich in dem Gespräch um literarische Dinge oder doch um etwas schriftlich Fixiertes handelt, zeigen die Rollen, von denen jede der Gestalten eine gefaßt hält. Die Kleidung des Mannes ist griechisch; dagegen tragen die Frauen die römische Modefrisur und eine Tracht, wie sie in Griechenland und Italien gleichmäßig üblich war. Neben dem inhaltlichen besitzen die zwei Sarkophagplatten — n. 146 und 150 — ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse für die Frage nach der Heimat der Architektur- oder Säulensarkophage. Die einen suchen sie in Rom, die andern in Kleinasien. Unsere Exemplare, die älter und einfacher sind als alle kleinasiatischen Sarkophage, sowie eine ganze Reihe wenig beachteter Fragmente im Museo Chiaramonti entscheiden für Italien, und es ist nur die Frage, ob der eigenartige Marmorstil in der Darstellung der architektonischen Ornamentik, wie er an jenen kleinasiatischen Beispielen unverkennbar ist, im Osten unabhängig von Italien ausgebildet wurde. Erst eine vollständige Sammlung und chronologische Ordnung der erhaltenen Sarkophage dieser Art und der einschlägigen Fragmente wird die Frage zur Entscheidung bringen.

Vatikan-Katalog II p. 166 n. 68 T. 18. Über die kunstgeschichtliche Streitfrage vgl. besonders Strzygowski Orient oder Rom p. 61 und im Journal of hell. studies 1907 p. 99ff; dagegen Altmann Architektur und Ornamentik d. ant. Sarkophage p. 55.

Gabinetto del Laocoonte.

151 (74) **Gruppe des Laokoon,** ein Originalwerk dreier rhodischer Künstler, des Agesandros und seiner beiden Söhne Polydoros und Athenodoros.

Gefunden am 14. Januar 1506 in einem reich ausgeschmückten Gemache auf dem Esquilin bei den sogen. Sette Sale (Jahrbuch d. arch. Instituts V, 1890, p. 16, p. 53); es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses Gemach zu Baulichkeiten des Titus gehört habe (Jordan-Hülsen Topographie d. Stadt Rom p. 274 Anm. 51), wohl aber, daß Plinius, wo er von dem Aufstellungsort der Gruppe zu seiner Zeit spricht (n. h. 36, 37f.), jene Bauten gemeint habe. Augenscheinlich hat das Werk damals in dem Palast des Titus auf dem Palatin gestanden, und von dort ist es — wir wissen nicht, wann — auf den Esquilin überführt worden; bei dieser Gelegenheit wird es auch von der Basis mit der Inschrift der drei Künstler getrennt worden sein (Wochenschrift für klass. Philologie 1909 p. 346 ff.). Der Verdacht, ob uns in der Gruppe etwa nicht das von Plinius genannte Original, sondern nur eine gelungene Kopie erhalten sei, wird durch die Meisterschaft ihrer künstlerischen Ausführung entkräftet.

Die in Stuck ausgeführte Ergänzung des r. Armes des Laokoon ist falsch. Dieser Arm war nicht gerade emporgestreckt, sondern

gekrümmt, ähnlich, wie ihn der dem Michelangelo zugeschriebene Entwurf wiedergibt, der unter der kleinen Nische mit der Statue n. 77 angebracht ist, und wie es durch den Fund eines antiken, schlangeumwundenen Armes bestätigt wird, der augenscheinlich von einer etwas kleineren, schlecht gearbeiteten Kopie der Gruppe stammt (er ist unter der gegenüberliegenden Nische angebracht). Eine an der r. Seite des Kopfes über dem Ohre befindliche Locke, deren oberes Ende abgestoßen ist, zeigt eine runde glatte Bruchfläche, die sich am natürlichsten erklärt unter der Voraussetzung, daß diese Locke, sei es unmittelbar, sei es vermittels einer schmalen Stütze, mit der Hand verbunden war. Man hat demnach anzunehmen, daß die r. Hand unweit des Ohres und zwar etwas über ihm zu stehen kam. Der Aufbau der Gruppe gewinnt hierdurch bedeutend an Geschlossenheit. Außerdem sind — abgesehen von vielen Kleinigkeiten — der r. Arm des jüngeren und die r. Hand des älteren Sohnes ergänzt. Da der jüngere Knabe im Verscheiden begriffen ist, wird man sich seinen Arm nicht beinahe gerade emporgerichtet, sondern schlaff nach vorwärts oder seitwärts nach dem Kopfe fallend zu denken haben. Eine am Hinterkopfe des Vaters erkennbare Rille, sowie einige Einbettungen in den Haaren beweisen, daß Laokoon einen Kranz trug, von dem hinter den Ohren je ein Büschel ausgeführt ist; danach war der Kranz aus Lorbeerzweigen geflochten.

Laokoon hatte sich gegen das Verbot des Apoll, dessen Priester er war, verheiratet und zwei Söhne gezeugt, nach einer anderen Überlieferung sogar den Tempel durch geschlechtlichen Umgang mit seiner Gattin entweiht. Um ihn zu bestrafen, entsendete der erzürnte Gott zwei Schlangen, die nach der einen Darstellung des Mythos Laokoon und einen seiner Söhne, nach einer andern Fassung den Vater und beide Söhne töteten. Die Situation, die dem in der Gruppe fixierten Momente vorausging, haben wir uns offenbar so zu denken, daß Laokoon und seine Söhne, um ein Opfer darzubringen, an dem Altare standen. In dieser Situation werden sie von den Schlangen überfallen und umstrickt. Der Vater und der jüngere Sohn sind durch den Druck der Schlangenleiber auf den Altar zurückgeworfen, während der ältere durch ihre Windungen neben dem Altar festgehalten wird. Der jüngere Knabe, in dessen Brust sich die eine der Schlangen fest eingebissen hat, haucht soeben den letzten Atem aus; sein brechendes Auge ist suchend nach oben, nach dem Kopfe des Vaters gerichtet; die l. Hand, mit der er einen erfolglosen Versuch gemacht hat, die Schlange von sich zu entfernen, ruht matt auf dem Kopfe des Ungeheuers. Der Vater empfängt gerade den tödlichen Biß und wird hierdurch vom Kopfe bis zu den Füßen von furchtbaren Schmerzen durchschauert. Dieses

physische Leiden und nichts anderes bedingt die Bewegung der ganzen Gestalt. Wie es Personen zu tun pflegen, die plötzlich von einem stechenden Schmerze befallen werden, wirft Laokoon das Haupt in den Nacken. Er fühlt, wie die Schlange eben den Zahn an der empfindlichsten Stelle seiner Weiche einsetzt; noch sucht er zurückzuweichen, und, im Schmerze krampfhaft aufschluchzend, zieht er die Luft ein durch den leise geöffneten Mund. Sein Unterleib drängt sich herein, die Brust mächtig empor; erst im nächsten Augenblick wird die Spannung nachlassen und die eingezogene Luft mit stöhnendem Laut entfliehen (müßig war deshalb die ganze Überlegung, warum die Künstler den Laokoon nicht schreien ließen; das Rechte hatte bereits Goethe gesehen). Vergebens suchen beide Hände den Schlangenkörper vom Leibe, hebend und drängend, wegzuziehen. Der r. Fuß, dessen Zehen konvulsivisch gekrümmt sind, schlägt mit der Ferse an den Altar an, und auch die Streckung des l. Beines ist lediglich durch das physische Leiden bestimmt. Der ältere Sohn ist noch unverletzt. Um seinen r. Arm und seinen l. Fuß sind zwei Windungen des Schlangenleibes geschlagen. Der Jüngling versucht, mit der L. den seinen Fuß umspannenden Ring zu lösen, ist aber mehr als mit sich selbst mit dem Unglücke des Vaters beschäftigt, zu dem er schmerzvoll emporblickt und mit klagender Geberde die R. erhebt. Ob den Künstlern hierbei die Überlieferung vorschwebte, nach der einer der Söhne entrann, bleibt zweifelhaft. Jedenfalls wird dadurch, daß dieser Sohn noch nicht unrettbar verloren scheint und Teilnahme an dem Schicksale des Vaters zeigt, ein mildernder Zug in die schreckliche Darstellung gebracht.

Durch diese Analyse ist die notwendige Grundlage für die ästhetische Würdigung der Gruppe gewonnen. Ein dargestelltes Leiden wirkt nur dann tragisch, wenn wir es als die sittlich notwendige Folge einer Schuld erkennen. Die Gruppe als solche enthält keinen Hinweis — und kann ihn nicht enthalten —, weshalb die furchtbare Katastrophe über Laokoon und seine Söhne hereinbricht; ihre Wirkung auf moderne Menschen ist deshalb lediglich pathologisch. Für den antiken Beschauer aber wurde diese Wirkung zu einer tragischen gesteigert durch die genaue Kenntnis des dargestellten Mythos, der von der Verschuldung des Laokoon berichtete. Lange Jahre hindurch schien der Zorn der beleidigten Gottheit zu schlummern, bis plötzlich unerwartet die Katastrophe hereinbricht, den Sünder und die unschuldige Frucht der Sünde zugleich hinwegrafft; so erschütterte den Griechen vor dieser Gruppe nicht nur das Mitleid mit den qualvoll sterbenden Menschen, sondern tiefer der Schauer vor der untrüglichen Macht der Gottheit, und man mag sich dabei wohl der Wirkung einer Dichtung, des König Oedipus, erinnern. Man hat gerügt, der innere Zusammenhang der

drei Figuren komme nicht genügend zum Ausdruck; mit Unrecht: der ältere Knabe ist von seiner Teilnahme an dem Schicksal der andern ganz erfüllt, und die Augen des jüngeren suchen noch mit ihrem letzten Blicke das Auge des Vaters; zudem hätten andere Motive das eine Kardinalmotiv, den Ausdruck des rettungslosen Verlorenseins, nur durchkreuzt und geschwächt. Den Künstlern aber kam es darauf an, die Seele des Beschauers zu erschüttern, nicht zu rühren. Die kompositionelle Lösung des Problems verdient unsere höchste Bewunderung; der in sich abgeschlossene Aufbau der Gruppe, die Verteilung der Massen innerhalb des Konturs sind von wunderbarer Schönheit. Auf das feinste berechnet erscheint die Weise, in der die Künstler den Altar ausgenutzt haben, um die nötige Symmetrie zwischen den beiden Knabenkörpern zu erzielen. Die Behandlung des Nackten zeugt von einer Kenntnis des menschlichen Körpers, wie sie in wenigen anderen antiken oder modernen Werken ihresgleichen findet. Es ist unmöglich, für die Wiedergabe eines von konvulsivischen Schmerzen gepeinigten Menschen wie Laokoon ein bestimmtes Modell zu benutzen. Vielmehr muß eine derartige Darstellung auf Grundlage der vielseitigsten anatomischen und pathologischen Kenntnisse frei geschaffen werden. Agesandros und seine Mitarbeiter haben dieses schwierige Problem auf das glänzendste gelöst. Den größten Triumph aber feiert ihre Kunst in dem Kopfe des Laokoon; alle anderen schmerzlich verzogenen Köpfe antiker Statuen wirken dagegen befangen oder konventionell.

Die vielfach erörterte Stelle des Plinius (XXXVI 37, 38), an der von den Künstlern des Laokoon die Rede ist, enthält keine bestimmte Angabe über ihre Lebenszeit. Die Versuche, auf anderem Wege zu einer genaueren Datierung zu gelangen, führten zu weit auseinanderliegenden Resultaten. Am wenigsten Anklang fand die Ansicht, nach der die Gruppe auf Bestellung des Titus gearbeitet worden sei; allgemeiner rechnete man sie unter die hellenistischen Werke, aber auch in den drei Jahrhunderten des Hellenismus schwankten die Datierungsversuche, so lange sie einzig auf Stilkritik basiert wurden, zwischen dem ersten und dem letzten, und man kann nicht einmal sagen, daß der Ansatz, der sich schließlich als der falsche herausgestellt hat, in methodischer Hinsicht schlecht begründet gewesen sei. Einen Anhaltspunkt bot für all diese Versuche der Vergleich mit dem sicher datierten Gigantenfries vom Zeusaltar zu Pergamon, der unter der Regierung Eumenes II. (197—175 v. Chr.) errichtet worden ist. Die einen sahen dort, die andern hier die weitere Steigerung äußerlich-barocker Effekte. Eine sichere Grundlage erhielt diese Untersuchung erst durch die neuen epigraphischen Funde auf Rhodos, der Heimatinsel der drei

Künstler. Sie lehren uns, daß von einer Blüte der rhodischen Kunst nur vom Ende des 3. bis zum Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. die Rede sein kann, nicht mehr zur Zeit des Titus. In der zweiten Hälfte dieser Periode treffen wir häufiger die Namen Athanodoros und Hagesandros, deren Familie damals augenscheinlich in hohem Ansehen stand. Am bedeutendsten war ein Athanodoros, dessen Lebenszeit sich etwa auf die Frist vom Jahre 80 bis gegen Ende des Jahrhunderts bestimmen läßt. In ihm hat man mit größter Wahrscheinlichkeit den Athanodoros unter den Künstlern des Laokoon und den Meister verschiedener anderer Skulpturen erkannt, von denen sich nur Inschriften oder die Überlieferung erhalten haben. Nach der Reihenfolge zu urteilen, in der Plinius die drei Namen anführt, war Hagesandros augenscheinlich der Vater der beiden andern (seine Lebenszeit beginnt den Inschriften zufolge etwa mit dem Anfang des letzten Jahrhunderts v. Chr.); Polydoros aber wird ein Bruder des Athanodoros gewesen sein. Die Entstehung der Gruppe läßt sich demnach sehr genau, und zwar um das Jahr 50 v. Chr. ansetzen.

Wenn Plinius behauptet, die ganze Gruppe sei aus einem Marmorblock ohne Stückungen gearbeitet, während die vatikanische Gruppe aus vier getrennt ausgeführten Teilen zusammengesetzt ist, so dürfen wir aus diesem Widerspruch nicht etwa ein Argument für die Behauptung entnehmen, der vatikanische Laokoon sei nur eine Kopie des Originalwerkes. Plinius ist beliebter Cicerone-Weisheit zum Opfer gefallen. Wichtiger ist es, wenn er uns mitteilt, die Künstler hätten de consilii sententia gearbeitet; diese Worte sind jetzt überzeugend dahin gedeutet worden, die Komposition sei in einer gemeinsamen Beratung festgelegt worden, an der vielleicht, aber nicht notwendig, auch noch andere Personen, außer den drei Künstlern, teilgenommen hätten. Das setzt einen hohen Grad bewußter Überlegung voraus, deren erkältende Wirkung man in der allzu deutlich berechneten Ordnung des Ganzen und der allzu theatralischen Posierung noch heute zu spüren meint, und in der man wohl ein Element klassizistisch-eklektischer Reaktion gegen die barocke Wildheit der späteren pergamenischen Kunst erkennen darf. Trotz dieser in der Entwicklung des Geisteslebens begründeten Eigenheiten, die uns dieses Werk ferner rücken als den Menschen der letztvergangenen Jahrhunderte, bezeichnet die Gruppe in vieler Hinsicht doch einen nie wieder erreichten Höhepunkt künstlerischer Kraft.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 236. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 71, 6. Vatikan-Katalog II p. 181 n. 74 T. 20. Löwy griech. Plastik p. 87 T. 105—106, 192a, b. Vgl. Jahrbuch d. arch. Inst. XXII (1907) p. 138. Urania VIII (1907) p. 81—83. Monum. Piot XVI 1908 p. 209 ff. T. XXII f. Über das Verhältnis der Gruppe zu dem pompejan. Gemälde mit der gleichen Darstellung und anderen Wandbildern vgl. zuletzt Rodenwaldt die Komposition der pompejan. Wandgemälde p. 263—266.

In der Halle:

152 (81) **Relief mit der Darstellung eines römischen Aufzuges.**

Gefunden im Hofe des Palazzo Ottoboni, heute Fiano. Ergänzt außer vielen Einzelheiten beinah sämtliche Köpfe. Antik ist nur der Kopf der zweiten Figur von r. bis auf die Lippen (er ist stark überarbeitet), ein Teil des Kopfes der dritten Figur von l. (fast das ganze Gesicht ist modern) und das Oberteil des Kopfes der ersten Figur von l.

Das Relief stammt von dem großen Friese der Ara Pacis Augustae, die an der Stelle eben des Palazzo Ottoboni-Fiano errichtet war. Vgl. über dieses Monument die Ausführungen zu n. 1523. Auf unserem Relief schreiten zwei Liktoren voran. Ihnen folgen zwei mit der Toga bekleidete Männer, vermutlich die Praetoren. Hinter ihnen sieht man einen Camillus (vgl. n. 957) mit einem Weihrauchkästchen (acerra) auf der R. Dann folgen andere mit der Toga bekleidete Personen, darunter einer — er geht neben dem Camillus —, der die Toga über den Kopf gezogen hat. Da diese Gruppierung von verhülltem Togatus und Camillus noch einmal auf dem Friese wiederkehrt, muß sie bedeutungsvoll sein, und wir haben deshalb in dem Verhüllten sicher einen Priester zu erkennen.

Petersen Ara Pacis Augustae p. 79ff., 134. p. 199f. T. IV. Pl. III. Vatikan-Katalog II p. 220 n. 81 T. 7.

153 (85) **Statue der Hygieia.**

Vormals einem gewissen Pierantoni gehörig, unter Pius VII. erworben. Der Kopf, der in einem feinkörnigen griechischen Marmor gearbeitet ist, gehört nicht zu dem in parischem Marmor gearbeiteten Körper. Ergänzt der untere Teil der Nase, Flicken im Kinn, ein großes Stück des Hinterkopfes und des Diadems hinten, das Ende des Haarschopfes und der Hals; an dem Körper der r. Arm mit der Achsel, der Hand, der Schlange und einem Teil des Gewandwulstes, der l. Ellenbogen, der l. Unterarm fast ganz mit der Hand und der Schale, allerlei Splitter am Mantel.

Der Kopf zeigt eine nahe Verwandtschaft mit attischen Pallastypen, die der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts angehören, und scheint nach seiner präzisen, aber etwas trockenen Ausführung ein Bronzeoriginal wiederzugeben. Für seine Deutung ist der Reliefschmuck des Diadems, der aus einem Gorgoneion und zwei darauf zukriechenden Schlangen besteht, von Wichtigkeit. Während nämlich das Gorgoneion auf Pallas hinweist, gehören die beiden Schlangen, in derartiger ornamentaler Weise angeordnet, nicht zu den üblichen, für diese Göttin bezeichnenden Attributen. Ein Gelehrter glaubte in ihnen vielmehr die heiligen Tiere einer Heilgottheit, in dem Kopfe eine Darstellung der Athena Hygieia zu erkennen, der die Athener im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. eine von Pyrrhos gearbeitete Bronzestatue gestiftet haben. Der Schluß, daß der vatikanische Kopf eben den dieser Athena wiedergebe, lag nahe, wurde aber hinfällig, sobald sich aus den Befestigungsspuren auf der wiedergefundenen Basis jener Statue ergab, daß Pyrrhos

die Göttin mit dem Speer dargestellt habe; demnach konnte auch der Helm nicht fehlen und, wenn ihn Athena auch nicht notwendig auf dem Kopfe trug, so konnten ihre Haare doch nur mit einem Bande, keinesfalls mit einem so hohen Diadem geschmückt sein. Zudem haben die Heilgöttinnen wohl mit einer Schlange als ihrem heiligen Tiere zu schaffen, niemals aber mit einer Mehrzahl von Schlangen. Deshalb glaubt man heute mit größerem Rechte in dem Kopfe eine Darstellung der helmlosen Athena als friedlicher Walterin zu erkennen; doch ist die Frage mit Sicherheit noch nicht entschieden.

Für den Körper ist nach der vollständig freien und breiten Behandlung des Gewandes wie nach der hohen Gürtung ein griechisches, wir dürfen wohl bestimmter sagen, ein attisches Original aus dem vorgerückten 4. Jahrhundert anzunehmen. Der Ergänzer hat nach dem Zeugnis von zwei besser erhaltenen Repliken die Arme in ziemlich richtiger Haltung ergänzt. An der einen dieser beiden Repliken (im Berliner Museum) ist auch die Schlange erhalten, während die Arme der andern niemals eine Schlange gehalten haben. Es bleibt deshalb die Frage, ob das Original Hygieia dargestellt habe oder nicht. Da aber die Haltung der Arme vorzüglich zu dem Motiv der Schlangentränkung paßt, und die Erscheinung und Gewandung, insbesondere die Art, wie der Mantel geordnet ist, zu den typischen Zügen stimmt, mit denen Hygieia im 4. Jahrhundert am häufigsten ausgestattet wird, dürfte alle Wahrscheinlichkeit für die Richtigkeit auch dieser Ergänzung sprechen. Die Motive der Gewandung finden ihre nächsten Analogien in Schöpfungen des praxitelischen Kreises.

Vatikan-Katalog II p. 227 n. 85 T. 22 p. 756. — Die Berliner Statue: Verzeichnis der antiken Skulpturen n. 353. Ausonia V 1910 p. 6 Anm. 1.

154 (44) Die Basis Casali.

Gefunden in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts auf dem Caelius in der nördlich von der Villa Casali gelegenen Vigna Millini. Ergänzt außer Kleinigkeiten das ganze Stück, das über dem oberen Ende der Reliefdarstellungen aufgesetzt ist.

Diese Basis, die nach der von einem Eichenkranz (corona civica?) umgebenen Inschrift einen Gegenstand trug, der von einem gewissen Tiberius Claudius Faventinus geweiht war, verdient Beachtung weil ihre Reliefs in ausführlicher Weise die Sage von der Gründung Roms in ihrem Zusammenhange mit dem troischen Mythos darstellen.

Inschriftseite: Venus und Mars auf dem Bette, gefesselt durch die List des Vulkan, der oberhalb des Kranzes dargestellt ist, auf das überraschte Liebespaar herabblickend; ihm gegenüber der Sonnengott, der das Paar verraten, auf seinem Viergespann. — R. Seite, auf dem oberen Streifen: das Urteil des Paris; auf den beiden unteren Streifen: zwei Kampfszenen, die sich nicht mit

Bestimmtheit erklären lassen und vielleicht nur im allgemeinen auf den durch das Urteil des Paris veranlaßten trojanischen Krieg hinweisen sollen (oben vielmehr der Kampf des Herakles mit Laomedon?). — L. Seite, oben: die Schleifung des Hektor; auf den beiden unteren Streifen: ein Zug, der, wie es scheint, das Leichenbegängnis des Hektor veranschaulichen soll. — Rückseite, auf dem obersten Streifen: Mars nähert sich leisen Schrittes der schlafenden Rhea Silvia; neben dieser der Tiber. Zweiter Streifen: Rhea Silvia, die durch Mars Mutter geworden ist, sitzt da, die Zwillinge in den Armen, und blickt empor, als ob sie von den Himmlischen Hilfe in ihrer Not erwarte; zwei Hirten treten an sie heran, vielleicht Kundschafter des Amulius; l. der Tiber. Dritter Streifen: die Zwillinge werden von zwei Dienern des Amulius, deren Bewegungen das Mitleiden auszudrücken scheinen, das sie für die Kleinen empfinden, am Ufer des Tiber ausgesetzt; ihr Vater Mars, der ein Tropäon über der l. Schulter trägt (Typus des Mars Gradivus), ist als Schutzgott gegenwärtig; darüber der Tiber und eine liegende Figur, die Personifikation des Mons Palatinus (fälschlich von andern als Faustulus gedeutet). Unterster Streifen: die Zwillinge werden von der Wölfin gesäugt; zwei Hirten, von denen der eine nur Faustulus sein kann, betrachten erstaunt das wunderbare Schauspiel.

Der von Claudius Faventinus geweihte Gegenstand kann eine Bronzefigur des Mars oder der Venus oder eine Mars und Venus darstellende Gruppe gewesen sein. Jedenfalls wird er deutlich gemacht haben, zu Ehren welcher Gottheit die Weihung erfolgte, worüber die Inschrift der Basis keinen Aufschluß gibt.

Dem Versuche, Claudius Faventinus mit dem gleichnamigen Centurio zu identifizieren, der 69 n. Chr. die Mannschaft der misenischen Flotte zum Abfalle von Vitellius bestimmte, widersprechen die schlechte Ausführung der Reliefs, die Tatsache, daß an den in größeren Dimensionen ausgeführten Figuren die Pupillen eingeritzt sind, und die Buchstabenformen der Weihinschrift. Vielmehr ist diese Basis nach dem Charakter der Reliefs wie der Inschrift der späteren Kaiserzeit zuzuschreiben.

Wieseler die Ara Casali (Göttingen 1844). O. Jahn Troilos und kein Ende p. 10 bis 11 (wo die auf der l. Seite angebrachten Bilderstreifen auf die Schleifung und das Leichenbegängnis des Troilos bezogen werden). Brunn kleine Schriften I p. 35—46 Abb. 13—16. Vatikan-Katalog II p. 236 n. 87 a T. 15. Abhandl. der Königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) XXVII (1909) p. 927 T. V 4 (die beiden Streifen mit Aussetzung und Auffindung der Kinder). P. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 60.

Darunter:

155 **Altar des Augustus.**

Ergänzt fast die ganze eine Hälfte des unteren Profils. Der Altar ist nicht, wie eine Überlieferung meldet, auf dem Palatin gefunden. Nach längerem Wechsel bei verschiedenen Besitzern stand er vom

16.—18. Jahrhundert in Villa Madama. In den Vatikan gelangte er aus dem Besitz des Carlo Albaccini.

Die Bestimmung des Altars erhellt aus der Inschrift, die wir auf der dem Inneren der Halle zugekehrten Seite auf dem Schilde lesen, den eine schwebende Viktoria auf einen Pfeiler zwischen zwei Lorbeerbäumchen setzt. Danach wurde der Altar vom römischen Senat und Volke dem Augustus geweiht; da der Kaiser als pontifex maximus bezeichnet wird, kann die Weihung nicht vor dem Jahre 12 v. Chr. erfolgt sein, denn erst in diesem Jahre übernahm Augustus die höchste Priesterwürde. Man wird ihm damals, wie schon dreimal vorher, einen Ehrenschild dediziert und auf diese Ehrung mit dem Relief des Altars angespielt haben. An eine in religiöser Hinsicht wichtige Reform des Augustus, die Hebung des Laren-Kultes (vgl. n. 901), erinnert das Relief der Seite, die dem Kabinett des Laokoon zugekehrt ist. Da stehen zu beiden Seiten eines Altars je drei Figuren, je eine Hauptfigur mit zwei Begleitern: r. der Kaiser in der Toga, die er über den Kopf gezogen hat, l. ein tief verhüllter Mann, dessen Toga nicht in der üblichen Weise gelegt ist. Dieser streckt beide Hände über den Altar dem Kaiser entgegen; auf der R. hält er bereits eine Larenstatuette, eine andere reicht ihm Augustus eben herüber. Augenscheinlich ist der Verhüllte ein Priester, und es sollte mit der dargestellten Aktion, die vielleicht einen tatsächlich üblichen Ritus wiedergibt, die Reorganisation des Larenkultes durch den Kaiser angedeutet werden, die bereits i. J. 14 v. Chr. eingeleitet war, aber erst i. J. 7 v. Chr. zum Abschluß kam. Das Relief der gegenüberliegenden Seite steht zu dem eben beschriebenen in inhaltlicher Beziehung. Dargestellt ist das Prodigium der laurentischen Sau, deren dreißig Ferkel auf den Kult der Laren in den dreißig lateinischen Bundesstädten hinweisen. Zudem war Lavinium, die Stadt, die Aeneas an der Stelle gründete, an der er die Sau gefunden hatte, die geistliche Metropole, die Laren- und Penatenstadt Latiums, Aeneas selbst durch seinen Sohn Julus der heroische Vorfahr der Julier und damit auch des Augustus, der ihm als ebenbürtiges Beispiel der Pietas zur Seite gestellt wurde. Wir werden Aeneas in dem Manne erkennen dürfen, der auf einen Stab gelehnt dem Prodigium zuschaut, in dem sitzenden Manne mit der Rolle einen priesterlichen Greis, einen Vertreter jener Stimme aus dem Walde, durch die der Heros zu dem Bau der Stadt bewogen wurde; doch ist die Deutung dieser Figuren nicht gesichert. Ebenso schwankend ist die Benennung der einzelnen Gestalten auf der vierten Seite, so klar auch die Bedeutung im allgemeinen ist. Dargestellt ist eine Apotheose, die Himmelfahrt eines Verstorbenen auf einem Wagen mit vier geflügelten Rossen, also nicht des Augustus, sondern entweder des Aeneas oder wahrscheinlicher die des Caesar (in der Inschrift wird

Augustus Divi filius genannt). Im ersten Falle wäre der l. Stehende Julus, die Frau mit dem Knaben Lavinia oder eine Tochter des Aeneas mit Romulus und Remus, andernfalls l. Augustus, r. Livia mit Tiberius und Drusus oder C. und L. Caesar zu erkennen. Die Szene wird eingerahmt von einer Palme und einem Lorbeerbaum, den heiligen Bäumen des Apollon, dessen Kult, nachdem er mit dem des Vejovis gleichgesetzt worden war, in der Gens Julia vor allen anderen gepflegt wurde. Oben bemerken wir r. den Oberkörper des Himmelsgottes Caelus (vgl. n. 5), in der Mitte einen Adler, den des Juppiter nach römischer Vorstellung oder den syrischen Sonnenadler (vgl. die Bemerkungen zu n. 123; erhalten ist von dem Adler nur ein Flügel) und Sol mit seinem Viergespann (von vorne gesehen über flammenartigen Wolken). Die Ausführung der Reliefs und der Ornamente an den Profilen ist außerordentlich fein und lebendig.

CIL VI 876. Vatikan-Katalog II p. 242 n. 87 b T. 15. Abhandl. der Königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) XXVII (1909) p. 922 T. V 7 (die Seite des Prodigium). Röm. Mitteilungen 1912 p. 14 Anm. 4.

Auf dem rechten der beiden Säulenschäfte im Durchgang nach dem Hof:

156 Ein modernes rundes Medaillon mit schwarzem Grunde, auf dem eine **antike Relieffigur** befestigt ist.

Das feine Figürchen — ein sitzendes Mädchen —, augenscheinlich der Rest eines griechischen Originalreliefs hellenistischer Zeit, war schon zu Raffaels Zeiten bekannt und begreiflicherweise beliebt. Seine Schüler haben es des öfteren mehr oder minder getreu in den Stuckreliefs der Loggien verwendet.

Vatikan-Katalog II p. 235 n. 86 d T. 11. Hofmann Raffael als Architekt IV p. 75 Abb. 18.

Gabinetto dell' Apolline.

157 (92) **Der Apoll vom Belvedere.**

Die Statue ist gegen Ende des 15. Jahrhunderts gefunden worden. Erst hundert Jahre später taucht die Angabe des Fundortes, Porto d'Anzio, auf, gestützt auf die zweifelhafte Autorität des Pirro Ligorio. Ein Versuch, vielmehr eine Besitzung des Kardinals Giuliano della Rovere bei Grottaferrata als Fundort zu bestimmen, hat sich als haltlos erwiesen (Egger codex Escurialensis p. 131). Die Statue wurde zunächst in dem Garten des Palastes, den der genannte Kardinal bei S. Pietro in Vincoli erbauen ließ, und, nachdem er unter dem Namen Julius II. den päpstlichen Thron bestiegen, im Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V, 1890, p. 10). Ergänzt sind von Montorsoli († 1546) die l. Hand, der r. Vorderarm, der obere Teil des Stammes, allerlei Splitter an dem Gewande und den Beinen. Die Stütze, deren Rest an der r. Hüfte erhalten ist, diente dazu, dem freistehenden r. Vorderarm durch Verbindung mit dem Körper einen festen Halt zu geben, während diesem Zwecke gegenwärtig durch die Verlängerung des oberen Stamm-Endes genügt ist. Die Richtung der Stütze beweist, daß der r. Vorderarm etwa fünf Zentimeter weiter nach vorwärts stand als in der modernen Restauration (Arch. Anzeiger 1890 p. 51).

Die Untersuchung, wie die Statue zu ergänzen und zu erklären sei, ging bis vor kurzem von einer dem Grafen Serge Stroganoff in Petersburg gehörigen Bronzestatuette aus, die im wesentlichen dem Apoll vom Belvedere entspricht. Man erkannte in dem Gegenstande, den die Statuette in der l. Hand hält, den oberen Teil einer Aigis, nahm darauf hin an, Apoll sei dargestellt gewesen, wie er irgendwelche Feinde durch die vorgestreckte Aigis erschreckt, und setzte die Erfindung des Originales in Beziehung zu einem historischen Ereignis, das ganz geeignet schien, eine derartige Auffassung des Gottes zu veranlassen: zu der Niederlage der Gallier, als sie i. J. 278 den delphischen Tempel zu plündern versuchten und nach der delphischen Legende durch das persönliche Eingreifen des Gottes verscheucht wurden. Doch ist diese wohl zusammenhängende und ansprechende Kombination dadurch hinfällig geworden, daß die Zugehörigkeit jener Hand zu der Statuette, ja die Echtheit der ganzen Statuette mit einleuchtenden Gründen in Zweifel gezogen und jedenfalls nachgewiesen wurde, daß es sich — Echtheit und Zugehörigkeit der Teile selber zugegeben — höchstens um eine ungeschickte, sinnlose Variation des originalen Typus handeln könne. Außerdem ist man inzwischen und einstimmig dazu gelangt, das Vorbild der Statue wesentlich früher zu datieren, als in die Zeit jenes Galliersturmes. Da der vatikanische Apoll auf dem Rücken den Köcher trägt, muß er notwendig in der einen Hand den zugehörigen Bogen gehalten haben und zwar in der vorgestreckten l. Hand, weil für die r. ein anderes Attribut bezeugt ist, dessen Reste sich an dem antiken, oberen Ende des Stammes erhalten haben. Man sieht daselbst vier parallele Enden von Wollbinden, auf denen zwei mit den Spitzen nach unten gerichtete Lorbeerblätter aufliegen, während ein wenig weiter rechts zwei ebenso gerichtete Lorbeerblätter unmittelbar an dem Stamme festsitzen. Hiernach hielt der Gott in der geschlossenen R., die etwas mehr nach vorwärts gestreckt war als in der modernen Restauration, das Symbol seiner sühnenden und reinigenden Kraft, den mit geknoteten Wollbinden (*στέμματα*) behangenen Lorbeerzweig, und zwar muß die Hand den Zweig mit den Blättern nach rückwärts getragen haben, eine Haltung, die auch durch das Zeugnis einer anderen Apollonstatue (in Berlin n. 51) bestätigt wird. Die Attribute heben zwei besonders bedeutsame Eigenschaften des Apoll hervor. Der Bogen charakterisiert ihn als den Fernhintreffer, der durch seine unfehlbaren Pfeile die Erde von Ungeheuern und trotzigen Frevlern befreit, der Lorbeerzweig als den Gott, der schuldbeladene Sterbliche, wenn sie sich ihm bußfertig nahen, reinigt und erlöst, der Seuchen und andere Landplagen fernhält. Die beiden Attribute finden sich sehr häufig nebeneinander in den Händen des Gottes; während sie aber in allen anderen Fällen ruhig präsen-

tiert werden, hat sich der Künstler des belvedereschen Apollon das tiefere Problem gestellt, die beiden Seiten des göttlichen Wesens auch in der Gestalt und dem Auftreten des Gottes zur Darstellung zu bringen. Die etwas zusammengezogenen Brauen, der leicht geöffnete Mund und die leise gehobenen Nasenflügel bekunden den Unwillen, den er angesichts der von ihm zu bekämpfenden Übelstände empfindet. Doch beschränkt sich die Erregung auf diese Teile des Gesichtes, und die erhabene Ruhe der Stirn bleibt ungetrübt. Die Statue vergegenwärtigt in der packendsten Weise das, was die Griechen eine Theophanie nannten, das urplötzliche Eintreten einer bisher unsichtbaren Gottheit in die reale Welt (vgl. Kallimachos hymn. II 1ff. und Apollonius Rhodius Argonautica IV 1694ff.). Der Gott scheint an dem Sterblichen vorüberzuschreiten und wendet sich drohend dabei zur Seite, dorthin, wo er den Feind erblickt. Da die Figur hinsichtlich der Auffassung wie der Bewegung eine nahe Verwandtschaft mit dem Ganymedes des Leochares (vgl. n. 386) verrät, eines athenischen Künstlers, der zur Zeit Philipps II. von Makedonien und dessen Sohnes, des großen Alexander, tätig war, so hat man ihr Original mit Wahrscheinlichkeit eben dem Leochares zugeschrieben. Die Haare des Apollon, die wie gegossen und ziseliert aussehen, die Weise, in der die Falten des über den l. Arm herabfallenden Mantels behandelt sind, und der mit Wollbinden behangene Lorbeerzweig, den die r. Hand hielt, ein Attribut, dessen Wiedergabe in Marmor mit großen Schwierigkeiten verbunden war, — alles deutet auf ein Original aus Bronze. An einem solchen war der Baumstamm unnötig, durch den bei der Ausführung in Marmor das r. Bein gestützt werden mußte, und es fiel somit ein Motiv weg, das den unmittelbaren Eindruck der Göttererscheinung in empfindlicher Weise beeinträchtigte. Ein Gelehrter hat die Frage angeregt, ob der Mantel nicht erst eine Zutat des Kopisten sei, der bei der Übertragung des Bronzeoriginals in Marmor einer Stütze für den ausgestreckten Arm bedurfte (vgl. n. 23). Die technische Schwierigkeit hätte einen so geschickten Bildhauer, wie den Verfertiger unserer Kopie, eher gereizt als abgeschreckt (vgl. n. 128), und es muß wirklich auffallen, wie künstlich die Chlamys drapiert ist, und daß sie trotz des heftigen Vorwärtsschreitens ihres Trägers nicht die geringste Bewegung verrät. Anderseits würde durch das Wegfallen des Mantels eine bedenkliche Leere in der Komposition entstehen und die Erscheinung allzusehr an Schmuck und Fülle verlieren. Auch hat man mit Recht darauf hingewiesen, daß die Art, wie die Liegefalten an dem Stoff des Mantels angegeben sind, der Art entspricht, die wir im Gegensatz zu der gröberen Manier späterer Zeiten an sicheren Werken des 4. Jahrhunderts beobachten. Man wird höchstens annehmen dürfen, daß der Kopist aus Rück-

sicht auf sein Material die Chlamys flächenhafter gestaltet habe, als die lebendig wehende des Originales.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 419. Jahrbuch d. arch. Inst. VII (1892) p. 164ff. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 58, 5. Vatikan-Katalog II p. 256 n. 92 T. 12. Löwy griech. Plastik p. 85 T. 98 f. Bulle d. schöne Mensch[2] T. 99. Ausonia III (1908) p. 128ff. Göttinger gelehrte Anzeigen 1910 p. 44. Mem. della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. di scienze mor., stor. e filol.) p. 221f.

158 (94) **Relief, zwei Frauen mit einem Stiere.**

Gefunden bei einer in der Terra di Lavoro unternommenen Ausgrabung. Die ganze l. Hälfte des Reliefs ist modern; die Bruchlinie geht in beinahe vertikaler Richtung durch den Nacken des Stieres, dann eine Ellipse beschreibend durch den Kopf und verläuft unten zwischen den beiden Vorderbeinen des Tieres. Auch an der r. antiken Hälfte ist mancherlei ergänzt, u. a. der Kopf, der Hals, die Brüste, die l. Schulter, der l. Unterarm mit der Hand, die r. Hand, Teile des r. Beines, des l. Fußes und der Falten an der vor dem Stiere schreitenden Frau, die Hörner, das r. Ohr, fast der ganze Kopf und der l. Vorderfuß des Stieres. Von dem Thymiaterion hat sich nur der unterste, unmittelbar über den Nacken des Stiers hervorragende Teil erhalten. Doch sind die Ergänzungen nach einem vollständigeren, im Florentiner Museum befindlichen Exemplare (vgl. Mélanges d'archéologie et d'histoire publ. par l'Ecole française de Rome X, 1890, p. 170ff. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 158) ausgeführt und demnach wohl im ganzen richtig. Nur müßte die vordere Frau mit der R. nicht eine von dem Thymiaterion herabhängende Perlenschnur halten, sondern den Schaft des Gerätes selbst.

Dargestellt sind zwei Frauen, die einen Stier zum Opfer führen. Da sich das Tier sträubt, zieht die hintere Frau das Seil, das man sich um die Hörner und die Stirn des Stieres geschlungen zu denken hat, scharf an; die andere schreitet vor dem Stiere, indem sie den Kopf nach ihrer Gefährtin umwendet. Zweifellos handelt es sich um die Vorbereitung zu einem Opfer. Als Grundlage für die Komposition diente eine der Reliefplatten von der Balustrade des Tempels der Nike Apteros auf der athenischen Akropolis, einer Balustrade, deren Reliefs wahrscheinlich die Siege der Athener in den Jahren 411—410 feiern sollten; auf der Balustrade sind die Frauen durch Beflügelung als Siegesgöttinnen charakterisiert, während sie auf dem vatikanischen Exemplare unbeflügelt erscheinen und demnach wohl für Bakchantinnen zu erklären sind, die einen Stier als Opfer ihres Herrn Dionysos zum Altar führen.

Kekulé die Balustrade des Tempels der Athena-Nike T. I d p. 31—38. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 71 n. 100[b]. Vatikan-Katalog II p. 270 n. 94 T. 7.

In der Halle (über der Tür zum Kabinett des Apollon):

159 **Fries mit dionysischem Zuge.**

Der Fries wurde an der campanischen Küste unweit Neapels gefunden. Zeichnungen nach Figuren des Reliefs finden sich bereits in dem Sieneser Skizzenbuch des Giuliano da San Gallo (R. Falb il taccuino Senese di Giul. da S. Gallo T. XII l. unten und XXVIII r. unten). Für den Vatikan wurde der Fries aus dem Besitze des Thomas Jenkins unter Pius VI. erworben. Ergänzt sind die seitlichen Ränder ganz, der obere und untere Rand zum Teil und allerlei Einzelheiten an den Figuren.

Der Fries stellt einen Zug des Dionysos und seines Gefolges voller Leben und reizender Kontraste dar. Voran leuchtet ein

bärtiger Satyr mit mächtiger Fackel. Ihm folgt Dionysos bedenklich schwankend auf einen kleinen Satyr gestützt, der seiner ganzen Kraft bedarf, den weinbeschwerten Körper des Gottes aufrecht zu halten. In höchst respektloser Nähe des Herrn und Meisters beginnt das nichtsnutzige Volk der Satyrn zu raufen: ein junges Bürschchen ist einer Kentaurin auf den Pferderücken gesprungen, um ihr ein Paar Doppelflöten zu entreißen, die sie mit der R. weit nach vorne streckt. Hinter der Kentaurin eilt ein etwas älterer Satyr nach r. mit einer großen Fackel, die ihm wieder ein bärtiger Genosse wegzuziehen sucht, trotzdem er schon mit einem Thyrsos bedacht ist. Noch wilder gehts am l. Ende zu: da ist ein Satyrbürschchen einer Kentaurin auf den glatten Rücken gesprungen, aber ein anderer Satyr zerrt ihn wieder herab, und die Kentaurin selber hat ihren Menschenleib umgewendet und drängt den Zudringlichen mit beiden Armen hinunter. Mitten in dieser Verwirrung steht ein köstliches Bild ruhiger Würde, durch den Gegensatz doppelt wirksam. Vor dem alten Papposilen, der mit beiden Händen eine große Fackel erhebt, tragen zwei Bübchen ein reichverziertes Thymiaterion mit brennender Flamme, und jedes von ihnen hält noch dazu einen kleinen Thyrsos mit flatternden Bändern.

Die Ausführung ist so lebendig und flott, daß wir hier zweifelsohne eine originale Arbeit vor uns haben, geschaffen wohl zur Dekoration eines reichausgestatteten Privat-Gebäudes in einer der vielen Villen, die mit ihren Bauten und Gärten die schönen Küsten Campaniens umsäumten. Natürlich hat auch hier die Farbe als bedeutsames Element der künstlerischen Wirkung nicht gefehlt; man denke sich den Grund tiefblau, dagegen die braunen Leiber der Satyrn, den purpurnen Mantel des Dionysos, die dunklen Felle, das Gold des Thymiaterions und der Flammen, das Grün des Laubes an den Thyrsen und den Kränzen des Gottes und Vater Silens. Die bärtigen Satyrn tragen Schurzfelle, wie die Choreuten des Satyrspiels; in späterer Zeit findet sich diese Übertragung des Theaterkostüms in die mythologische Welt häufiger.

Vatikan-Katalog II p. 274 n. 96 a T. 24.

Der Saal der Tiere.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange.

160 (107) **Gruppe: ein Rehbock von einem Schweißhunde angefallen.**

An dem Rehbock ist nur der Leib, an dem Hunde nur der Kopf (bis auf die Ohren), die Vorderbeine und die Hinterpfoten antik.

Der Rehbock hemmt seinen Lauf und windet sich unter dem Schmerze, den ihm der Biß des Hundes verursacht. Das antike

Fragment scheint gut ausgeführt gewesen zu sein, ist aber bei Gelegenheit der leblosen Ergänzung ganz überarbeitet worden.

Vatikan-Katalog II p. 328 n. 107 T. 39.

161, 162 (116, 117) **Gruppe, zwei spielende Windhunde; Statuette, ein Windhund.**

Beide Exemplare stammen von dem Monte Canino oder Cagnuolo bei Civita Lavinia, der vermutlich von diesen oder ähnlichen älteren Funden seinen Namen erhalten hat. An der Statuette ist nur der Leib antik.

Die Gruppe stellt zwei Windhunde dar, die miteinander spielen, während der eine dem anderen ins Ohr beißt. Sie gibt den schlanken Bau und die zitterige Beweglichkeit dieser Tiere vortrefflich wieder. Das Gleiche gilt für die Einzelstatuette.

Vatikan-Katalog II p. 332f. n. 116. 117 T. 31. Ziehen im Bericht d. Senkenbergischen naturforschenden Gesellschaft in Frankfurt a. M. 1910 p. 268. Fig. 4.

163 (118) **Fettschwanzschaf.**

Antik ist nur der Leib bis auf die Spitze des Schwanzes und des Gliedes.

Die Rasse dieser Schafe ist in Nord- und Mittelafrika verbreitet; sie hat zwei seltsame Merkzeichen: den Steiß, nach dem sie den Namen trägt (ovis steatopyga), und einen schwarzen Kopf am weißen Körper. Auch an dem Leib dieser Darstellung war demnach ursprünglich ein schwarzer Kopf befestigt. Da sich ein solcher aus schwarzem Marmor, in den Maßen übereinstimmend, in den Uffizien zu Florenz befindet, ist es sehr wohl möglich, daß beide Teile einst ein Ganzes gebildet haben.

Vatikan-Katalog II p. 353 n. 118 T. 31. Über den Kopf vgl. Amelung Führer d. d. Ant. in Florenz n. 129.

Eingemauert:

164, 165 **Zwei Mosaikbilder.**

Beide wurden in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden und unter Pius IX. erworben.

Auf dem einen der fein gearbeiteten und gut komponierten Bilder sehen wir friedlich weidende Ziegen um ein ländliches Heiligtum, dort in wilder Gebirgslandschaft einen Löwen, der einen Stier anfällt, im Hintergrunde eine angstvoll springende Kuh.

Vatikan-Katalog II p. 331 n. 113 a, T. 31. p. 337 n. 125A, T. 33 Nogara i mosaici ant. del Vatic. e del Later. p. 20 T. 34—35.

166 (134) **Statuette, Herakles, der den getöteten nemeischen Löwen schleift.**

Ergänzt sind außer Kleinigkeiten an Basis und Löwe der Oberkopf des Herakles, sein r. Arm ganz, der l. bis auf ein Stück des Oberarms und beide Füße. Der Herakles ist von anderem Marmor als Plinthe und Löwe; beide Teile gehören deshalb nicht zueinander.

Eine Gruppe, der entsprechend, wie wir sie aus Plinthe und Löwe erschließen können, findet sich unter den Reliefs einer Reihe römischer

Sarkophage mit Darstellung der Taten des Herakles. Der Held steht in stolzer Haltung aufrecht, den bekränzten Kopf nach der l. Schulter gewendet und den l. Fuß mit erhobener Ferse zur Seite gesetzt. Die L. schleift den toten Löwen, die R. schultert die Keule. Neben der Gestalt — an der Stelle, wo hier der Stamm ergänzt ist — ragt bis zu ihrem Scheitel ein Baum empor. An denselben Sarkophagen findet sich noch eine Darstellung, die uns ebenfalls statuarisch in kleinem Formate ausgeführt begegnet: Herakles mit den erschreckten Hesperiden unter dem Baum mit den goldenen Äpfeln. Für diese Gruppe hatte man aus dem Marmor und dem Basisprofil der bekanntesten Wiederholung (in Wörlitz) pergamenischen Ursprung erschlossen, und „pergamenisch" ist auch hier der Marmor, das Basisprofil und der Stil, soweit er sich besonders an dem Kopfe des Löwen noch erkennen läßt. Augenscheinlich hat es also in Pergamon eine Serie von derartigen Darstellungen der Heraklestaten gegeben, die man dort in kleinerem Formate für den römischen Kunstmarkt wiederholen ließ und deren Kompositionen dann auch, wie so manches Pergamenische, für den Schmuck der Sarkophage verwendet wurden. Der Künstler hat den Helden nach beendigtem Kampfe als Triumphator verkörpert, zweifellos um etwas Neues, von der typischen Kampfgruppe Abweichendes zu bieten; aber die Wirkung erhält dadurch etwas Äußerliches, um so mehr, als das Tier im Verhältnis zu seinem Würger auffallend klein gebildet ist (auch in der Hesperidengruppe erscheint Herakles riesenhaft im Vergleich mit den Nymphen).

Röm. Mitteilungen 1905 XX p. 214ff. Vatikan-Katalog II p. 341 n. 134 T. 33, 34. Memorie della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. di scienze mor. stor. e filol.) p. 253. Vgl. Arch. Zeitung 1881 p. 162 und Anth. Palat. app. Plan. 91.

167 (137) **Statuette, Herakles, den Thraker Diomedes tötend.**

Sie gehörte mit drei anderen in demselben Saale befindlichen Statuetten zu einem auf die Taten des Herakles bezüglichen Zyklus. — Museumsnummer 141: Diese Figur ist falsch ergänzt. Herakles war dargestellt, nicht den delphischen Dreifuß forttragend; vielmehr stützte er den erymanthischen Eber auf die l. Schulter und erschreckte damit Eurystheus, dessen Figur in kleineren Dimensionen auf der Plinthe beigefügt war. N. 208: Herakles, den Geryoneus tötend. N. 213: Herakles, den Kerberos entführend. Die vier Statuetten wurden bei den von R. Fagan zu Ostia angestellten Ausgrabungen nebeneinander gefunden. Sie sind von mäßiger Ausführung und stark restauriert. Auffallend ist an allen der stilistische Gegensatz zwischen den Körpern und den Köpfen der Heraklesfiguren; jene sind nach Vorbildern des 5. Jahrhunderts v. Chr. gebildet, diese entsprechen dem Typus des Skopas und Lysippos.

Ähnliche Mischungen finden sich häufig an römischen Skulpturen aus der späteren Kaiserzeit.

Vatikan-Katalog II p. 344 n. 137, p. 350 n. 141, p. 377 n. 208, p. 380 n. 213 T. 34. Memorie della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. delle scienze mor., stor. e filol.) p. 250ff. (hier wird die sehr gewagte Hypothese verfochten, daß diese Gruppen auf entsprechende Schöpfungen des Lysipp zurückgehen sollen, Werke, die man aus der akarnanischen Stadt Alyzia nach Rom überführt hatte. Strabon X p. 459).

168 (138) **Jugendlicher Kentaur mit Eros auf dem Rücken.**

Gefunden hinter dem Hospital von S. Giovanni in Laterano. Ergänzt der Kopf, die l. Schulter, beide Arme (mit den Attributen), der Schwanz, die Beine bis auf den l. Vorderhuf, der Eros abgesehen von dem Gesäß und einem Stück des r. Oberschenkels, die Palmenbaumstütze, beinah die ganze Plinthe.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie die kapitolinische n. 862, bei der über den Typus das Nötige bemerkt ist, zeigt aber eine Besonderheit in der Darstellung des erhobenen r. Armes. An der r. Weiche ist nämlich der Ansatz einer schräg emporreichenden Stütze erhalten, die nur dazu gedient haben kann, den Körper mit einem verhältnismäßig schweren, von der erhobenen R. gehaltenen Gegenstande zu verbinden. Der moderne Ergänzer hat angenommen, daß dieser Gegenstand ein Hase gewesen sei, und hiermit vielleicht das Richtige getroffen. Man müßte dann weiter annehmen, der Kentaur, der mit dem höchsten Behagen auf die Ratschläge des kleinen Reiters lauscht, sei auf dem Wege, seiner Geliebten die Jagdbeute zu bringen.

Vatikan-Katalog II p. 346 n. 138 T. 35.

169 (139) **Reiterstatuette.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. An der Figur des Reiters sind ergänzt die Nase, das Kinn, der Hals, der r. Arm, das Ende der Schwertscheide, Flicken im Gewande und beide Unterschenkel, an dem Pferde die Ohren, Teile der Mähne und der Zügel, ein Stück im r. Schulterblatt, die Vorderbeine, die hinteren Unterschenkel, der Schwanz, weiter der Stamm und die Plinthe.

Ein Mann in Jagdtracht führt vom Pferde herab einen Speerstoß gegen ein unter ihm befindliches Wild. Sein Kopf zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des Commodus, die zu der früher üblichen falschen Annahme geführt hat, die Statuette stelle diesen Kaiser dar. Jedenfalls aber stammt sie aus seiner Zeit, wenn auch nur der Ausführung nach, während die Art der Komposition und die Bildung des Pferdes am ehesten in der Zeit Alexanders d. Gr. Parallelen finden. Auch sei an die Figur des jagenden Kaisers auf zwei in den Konstantinsbogen eingefügten Reliefmedaillons erinnert. Durch diese Figuren wird die Ergänzung der vatikanischen Statue gerechtfertigt.

Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 235 n. 53, p. 243. Vatikan-Katalog II p. 348 n. 139 T. 35. Die Medaillons vom Konstantinsbogen zuletzt publiziert bei Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 555, 559, 560, 565.

170 (153) **Ruhender Ziegenhirt.**

Viele Einzelheiten sind ergänzt, doch waren alle Hauptsachen gegeben.

Ein junger Hirt ruht, umgeben von seinen Ziegen, behaglich auf dem Rasen, indem er seinen Kopf auf eine mit einem Bärenfell bedeckte Erhöhung lehnt. Neben ihm liegen sein Pedum und seine Syrinx. Die Komposition steht offenbar in Beziehung zu der idyllischen Richtung, die sich seit der Zeit Alexanders des Großen in der griechischen Kunst und Dichtung zu entwickeln begann. Dieses und ähnliche kleine Marmorwerke (vgl. n. 1549) dienten zur Ausschmückung der Gartenanlagen, die sich in den Peristylien der römischen Häuser befanden, eine Dekoration, von der z. B. das Peristyl der Casa di Marco Lucrezio in Pompei einen Begriff gibt.

Vatikan-Katalog II p. 355 n. 153 T. 35. 36.

171 (154) **Leopard.**

Sicher antik ist nur der vordere Teil des Leibes.

Plinius (n. h. 35, 1) berichtet, wie es zur Zeit des Kaisers Claudius Mode geworden sei, in den Marmor durch Einlegen von Stückchen anderer Steinarten Abwechslung zu bringen und durch diese Intarsiaarbeit sogar Gegenstände und Tierfiguren darzustellen. „Wir haben — so schließt er seinen Bericht — sogar angefangen mit dem Steine zu malen.“ Unser Leopard zeigt ein ähnliches Verfahren. Der Körper besteht aus orientalischem Alabaster. Die das Fell überziehenden Flecke hat der Bildhauer durch rundliche Stücke schwarzen Marmors (nero antico) wiedergegeben, die in den Alabaster eingelegt und in der Mitte durch kleinere Stücke gelben Marmors (giallo antico) nuanciert sind.

Rheinisches Museum XXV (1870) p. 397—398. Vatikan-Katalog II p. 357 n. 154 T. 36.

172 (157) **Reliefbild, ländliche Szene.**

Gefunden unter Pius VI. zu Otricoli.

Ein Landmann tränkt eine Kuh, die er mit ihrem Kalbe zum Verkaufe in die Stadt bringt, an einem neben dem Wege gelegenen, von einer alten Platane beschatteten Brunnen. Während die Kuh ihren Durst löscht, saugt das sie begleitende Kalb an ihrem Euter. Der Zweig, den der Bauer in der R. hält, dient dazu, die Fliegen von Mensch und Tier abzuwehren. Von dem Pedum, das der Mann über der Schulter trägt, hängen zwei Enten herab, die offenbar auch für den städtischen Markt bestimmt sind. Im Hintergrund sieht man ein ländliches Heiligtum, einen kleinen ionischen Tempel, dessen Bezirk von einer Mauer umgeben ist. Die Ausführung ist charaktervoll aber etwas trocken. Das Relief ist in italischem Marmor gearbeitet, der Ausführung nach also zweifellos das Werk

eines Bildhauers der römischen Kaiserzeit; doch scheint ein hellenistisches Original zugrunde zu liegen.

Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 74. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 69. Vatikan-Katalog II p. 358 n. 157 T. 35. 38. Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 627 Fig. 3 (Sieveking). Papers of the British school at Rome V (1910) p. 182 Anm. (Wace).

173 (158) **Relief, Eros auf Eberbiga.**

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156), erworben unter Pius VI.

Der alles vermögende Eros hat es fertig gebracht, zwei Eber als Zugtiere abzurichten. Die Weise, in der die beiden schwerfälligen Tiere nebeneinander in gerader Richtung vorwärts sprengen und hiermit eine ihrer Natur zuwiderlaufende Tätigkeit verrichten, ist mit dem glücklichsten Humor zum Ausdruck gebracht. Das Ziel des Laufes scheint der auf der r. Seite befindliche, geschmackvoll verzierte Altar zu sein. Die Ausführung ist sehr fein. Man hat gemeint, diese Platte habe mit drei anderen einen Zyklus gebildet, der die vier Jahreszeiten durch Wagen lenkende Eroten vergegenwärtigt und die Wagen mit den für die verschiedenen Jahreszeiten charakteristischen Tieren bespannt dargestellt habe; die Eber würden dann auf den Winter hinweisen (vgl. n. 1910). Dagegen hat man auf ganz entsprechende Reliefs hingewiesen, auf denen die Wagen von Dromedaren und Gazellen gezogen werden. Man scheint die Tiere ganz launenhaft ausgewählt zu haben.

Vatikan-Katalog II p. 359 n. 158 T. 38. Vgl. Clarac 162, 88—90.

174 (173) **Gruppe, Hirsch von einem Schweißhunde angefallen.**

Antik sind nur der Leib des Hirsches, die beiden Vorderpfoten, die r. Hinterpfote, die Schwanzspitze des Hundes und die Spuren seiner Zähne.

Die Gruppe ist ähnlich n. 160 (107). Doch bäumt sich der Hirsch vor Schmerzen wild empor.

Vatikan-Katalog II p. 365 n. 173 T. 39.

175 (182) **Kopf eines Esels.**

Ergänzt sind die Ohren und ein Stück unter dem r. Ohr.

Der Esel, der Stutenkot gerochen hat, erhebt den Kopf und stößt den bekannten Sehnsuchtslaut aus.

Vatikan-Katalog II p. 369 n. 182 T. 30. Vgl. Catalogue of bronzes in the British Museum n. 1790.

176 (194) **Sau mit zwölf Ferkeln.**

Gefunden im Garten der Monache Barberine, oberhalb der Valle di S. Vitale, die den Quirinal vom Viminal scheidet. Ergänzt der Vorderkopf und fast die ganzen Ohren der Sau, die Ohren des Ferkels unter dem Kopfe und zwei Ecken der Plinthe.

Man hat mit Unrecht gemeint, die Gruppe solle das Prodigium darstellen, das Aeneas am Strande von Laurentum erblickte. Dem

Einwurf, die laurentische Sau habe nach der Überlieferung dreißig Junge geworfen, ließe sich vielleicht noch begegnen durch den Hinweis auf die Schwierigkeit, in einer plastischen Gruppe so viele Figuren anzubringen. Entscheidend aber ist Folgendes: im Jahre 1909 befand sich bei einem römischen Antiquar ein vorzüglich gearbeitetes Gegenstück der vatikanischen Gruppe. Es handelt sich also in beiden Fällen augenscheinlich nur um humorvolle Bilder der Wirklichkeit. Die Gruppe ist mit wunderbarer Naturwahrheit behandelt. Der Bildhauer hat es vortrefflich verstanden, die borstenlose sammetartige Haut, welche dem italischen Schweine im Gegensatz zum nordischen eigentümlich ist, wie den aus Stupidität und Behagen gemischten Ausdruck der Sau wiederzugeben. Die Bewegung der Ferkel und ihr hastiges Vorstürmen nach dem Euter könnte nicht treffender veranschaulicht werden.

Röm. Mitteil. XIV (1899) p. 216 Anm. 2. Vatikan-Katalog II p. 373 n. 194 T. 40.

177 (202) **Kopf eines Kameles.**

Ergänzt der vordere Teil des Unterkiefers und der Kehle.

Das Kamel pflegt, wenn es gereizt wird, durch Spucken zu antworten. Der Kopf ist in einem solchen Momente dargestellt. Er diente, wie das im Maul angebrachte Loch beweist, als Speier, wobei durch das herausquellende Wasser der Speichel auf das deutlichste vergegenwärtigt wurde. Der dem Kamel eigentümliche glotzende Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben.

Vatikan-Katalog II p. 375 n. 202 T. 41.

Gegenüber eingemauert:

178 (214) **Fragment eines Reliefbildes.**

Ergänzt sind der obere und der r. Rand mit Teilen des Baumes und des Felsens, die hervorstehenden Teile der Schlange, der Kopf und der l. Flügel des Adlers, der l. Vorderlauf und die Brust des Hasen.

Das Fragment stammt von einer Umkehrung der Darstellung, die vollständig in einem großen Brunnenrelief des lateranensischen Museums erhalten ist (n. 1147). Eine Nymphe gibt einem Satyrknäbchen aus einem großen Füllhorn im Beisein eines jugendlichen Pan zu trinken; die umgebende Natur, der Bergwald mit seinem Getier, ist dargestellt durch Felsen, aus denen ein Feigenbaum emporragt, eine Schlange, die ein Nest junger Vöglein bedroht, durch einen Adler, der einen Hasen zerfleischt, und friedlich grasende Ziegen. Dort steht die Nymphe nach r., hier stand sie nach l. geneigt; r. unten haben sich noch Spuren des trinkenden Kindes erhalten, das nach r. gewendet unter dem Felsen sitzt, l. unten der Oberkörper des kleinen Pan, der aus einer Grotte des Felsens tritt. Erhalten ist also die l. obere Ecke des Reliefs. Gewisse Abweichungen beweisen, daß es sich um eine freie Variation handelt: statt des

Feigenbaums sehen wir hier einen Eichbaum; die Schlange ist höher angebracht, die Figuren haben eine etwas veränderte Haltung, und über dem Knäbchen fehlt die Wölbung des Felsens. Die Ausführung dieses Fragmentes ist frischer als die des steif und glatt gearbeiteten lateranensischen Reliefs. Ein Fragment einer noch weit besseren Wiederholung befindet sich in der Galleria dei candelabri (n. 376; dort war die Darstellung wie hier orientiert). Über die Frage der Datierung vgl. die Bemerkungen zu n. 1147.

Vatikan-Katalog II p. 380 n. 214 T. 42. Papers of the British school at Roma V 1910 p. 192 f.

179 (228) **Gruppe, Seekentaur eine Nymphe entführend.**

Gefunden in einer Pozzuolangrube in der Vigna Degli-Effetti an der Via Latina. Die Wogen, die der Gruppe als Basis dienen, sind vom Ergänzer beigefügt. Auch an der Gruppe selbst ist vielerlei restauriert.

Der Seekentaur umfaßt die Nymphe mit dem r. Arme und erhebt die L. (die Ergänzung mit dem Muschelhorn ist wahrscheinlich richtig getroffen, doch muß das Horn größer gewesen sein), während sich das Mädchen mit der L. an seinem Haare festhält und, den r. Arm ausstreckend, um Hilfe ruft. Ein Eros, der sich auf dem Fischschwanze des Kentauren balanciert, richtet sein r. Ohr neckend mit der r. Hand nach der Nymphe, als ob er ihr Angstgeschrei deutlicher vernehmen wolle — er tut so, als könne er nicht recht verstehen—; ein anderer Eros kniet auf einer höheren Windung des Fischschwanzes und legt die Hand schalkhaft auf den Mund, wie um ihr Schweigen anzuempfehlen. Auch diese Gruppe diente zur Verzierung eines Wasserwerkes; denn es liegt die Angabe vor, daß die Statue des Kentauren durchbohrt war, um eine Röhre einzufügen, und daß die zwischen seinen Pferdebeinen befindliche Öffnung erst bei der Restauration geschlossen wurde (die entsprechende, ebenfalls geschlossene Öffnung befindet sich im Kreuz des Kentauren). Die Komposition der Gruppe ist ganz vorzüglich, die Ausführung dem Zweck entsprechend dekorativ, hie und da bis ins Spielerische zierlich. Man hat die Gruppe nicht mit Unrecht ein Werk des antiken Rokoko genannt und kann an die Kentauren mit ihren Eroten (n. 168, 861, 862) und die centauros nymphas gerentes des Arkesilaos erinnern.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 258. Vatikan-Katalog II p. 386 n. 228 T. 43. Über Arkesilaos vgl. zuletzt Thieme-Beckers Künstler-Lexikon II p. 109f.

180 (232) **Oberteil eines Minotauros.**

Vormals beim Bildhauer Cavaceppi. Ergänzt die Hörner, die Ohren und einige Flicken.

Das Fragment gehörte zu einer Gruppe, die den Kampf zwischen Theseus und Minotauros darstellte. Im Gefühl, seinem gewandten Gegner nicht gewachsen zu sein, rollt das Ungetüm mit trotziger

Wut seine Stieraugen. Der Übergang vom Menschenkörper zum Stierkopfe ist sehr geschickt vermittelt. Der Stil deutet auf ein Original aus Bronze. Er zeigt an einem anderen im Thermenmuseum aufbewahrten Exemplare noch einzelne archaische Reminiszenzen, wie wir ihnen vielfach an attischen Typen aus dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. begegnen. Vgl. n. 1373.

Monumenti antichi pubbl. dall' Acc. dei Lincei VII (1897) T. XIII p. 379—380. Vatikan-Katalog II p. 391 n. 232 T. 44.

181 (234) **Gefäß mit Relief.**

Antik ist nur der größere Teil der vorderen Wandung (an seiner Färbung leicht kenntlich). Dieses Fragment wurde in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 161); vgl. das ähnliche Gefäß gleichen Fundorts im Thermen-Museum n. 1324.

Auf der Wandung sind in außerordentlich delikater Ausführung Vögel und Fische in Relief dargestellt, einige Vögel in einem Binsenkorb. Unter den Vögeln ist außer Reiher, Schwan und Pfauen ein Flamingo kenntlich.

Vatikan-Katalog II p. 393 n. 234 T. 44.

Unter den Tischplatten an den Längswänden sind **fünfzehn sechseckige Mosaike** provisorisch aufgestellt (sie stammen aus einem Fußboden, der in der Tenuta di Porcareccia auf der r. Seite der Via Aurelia nahe dem etruskischen Lorium gefunden wurde und dessen Teile lange in den Boden der Sala delle Muse eingelassen waren); augenscheinlich sind sie zu verschiedenen Zeiten sehr stark ergänzt worden, ohne daß man heute alte und neue Teile unterscheiden könnte. Deshalb ist ihr Wert für die Vorstellung des antiken Bühnenkostüms im einzelnen — in Frage käme überhaupt nur das Kostüm der spätrömischen Zeit — ein sehr beschränkter. Immerhin geben sie uns einen lebhaften Begriff von der abwechslungsreichen Buntheit der Bühnenfiguren; in einigen Fällen läßt sich auch noch eine charakteristische Auswahl der Farben erkennen. Für die Art des Zusammenspiels auf der antiken Bühne lehren die Mosaike, die zudem durch ihre Technik in den Ausdrucksmitteln beschränkt sind, nichts Erhebliches.

Wieseler Theatergebäude u. Denkmäler d. Bühnenwesens p. 48ff. T. VII—VIII. Bieber Schauspielerrelief p. 39 Abb. 7 und p. 67. Nogara I mosaici ant. del Vatic. e del Laterano p. 27ff. T. 55—66. Vatikan-Katalog II p. 401—404. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI p. 8 Anm. 7.

Galerie der Statuen.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange.

182 (248) **Geharnischte Statue, mit Porträtkopf des Albinus.**

Gefunden unter den Ruinen von Castrum novum (bei Civitavecchia).

Der Panzer, dessen Stilisierung auf die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. hinweist, zeigt ein Palladium, umgeben von zwei kurz bekleideten Siegesgöttinnen. Der dem Rumpfe aufgesetzte

antike, aber nicht zugehörige Kopf (ergänzt die Nase) erinnert an die Münzporträts des Clodius Albinus (193—197 n. Chr.). Jedenfalls stimmt der Ausdruck vortrefflich zu der Überlieferung, die brutalen Jähzorn als eine für diesen Kaiser bezeichnende Eigenschaft hervorhebt. Bildnisse des Albinus sind sehr selten, da Septimius Severus gewiß sein Möglichstes tat, das Andenken dieses ihm besonders verhaßten Gegners zu vernichten.

Bernoulli römische Ikonographie II 3 T. VIII p. 19. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 13. Vatikan-Katalog II p. 405 n. 248 T. 45.

183 (250) **Oberkörper des Eros.**

Gefunden in der unter dem Namen Centocelle bekannten Ruinengruppe an der Via Labicana; unter Clemens XIV. für den Vatikan erworben. Ergänzt die Nasenspitze und Splitter an den Locken.

Dargestellt ist ein zarter Jüngling mit langen weichlichen Locken, dessen abwärts geneigter Kopf den Ausdruck tiefer Melancholie zeigt. Die in dem Rücken angebrachten Löcher und Bahnen können nur zur Befestigung von Flügeln gedient haben, ein Umstand, der auch für die ästhetische Würdigung der Statue von Bedeutung ist; denn durch die Beflügelung erhielt die schlanke Jünglingsgestalt einen wirkungsvollen Hintergrund. Die Ausführung ist mittelmäßig; besonders stören die hart mit dem Bohrer eingearbeiteten Mundwinkel.

Die Ergänzung des Fragmentes läßt sich durch den Vergleich mit besser erhaltenen Wiederholungen des gleichen Originales erschließen. Die Figur stand aufrecht mit r. Standbein; die Ferse des l., etwas zurückstehenden Fußes war erhoben. Die l. Hand hielt den Bogen; nur über die Art, wie er gehalten wurde, d. h. welches von beiden Enden gesenkt war, oder ob er sich an den Oberarm lehnte, läßt sich aus den Repliken kein einheitliches Zeugnis gewinnen. Die R. ist in einigen Fällen leer; in einem Falle (n. 947) hat sich der Rest eines Fragmentes erhalten, aus dem sich kein sicherer Schluß ziehen läßt, und in einem anderen (n. 381) war das Attribut zweifellos eine Fackel. In diesem Falle aber handelt es sich um keine genaue Replik, sondern um eine Variation in Statuettengröße. Es war deshalb verfehlt, wenn man daraus und aus dem Fehlen der Flügel in drei Fällen (darunter n. 381 und 947) folgern wollte, das Original habe nicht Eros, sondern Thanatos dargestellt. Man hat in römischer Zeit häufiger bekannte Erosstatuen für Darstellungen des Todesgottes verwendet und sich auch nicht gescheut, Erosstatuen ohne Flügel zu kopieren. Der melancholische Ausdruck erklärt sich vollkommen aus dem originellen Gedanken, den Liebesgott einmal nicht als Sender der Liebesnot, sondern als Opfer seiner eigenen Macht darzustellen. Die Formen und stilistischen Eigenheiten verraten ein Original aus der ersten

Hälfte des 4. Jahrhunderts. Manches erinnert an die Eigenart des Kephisodot, des Künstlers der Eirene, und ein Zeitgenosse dieses Meisters wird das Original der Statue geschaffen haben, dessen eigenartige Poesie bis heute und trotz der mittelmäßigen Ausführung aller Kopien seinen Reiz nicht verloren hat. Mit den Werken des Praxiteles, dessen thespischen Eros man als Vorbild der Figur voraussetzen wollte, verbinden diese Darstellung keine näheren stilistischen Beziehungen.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 379. Furtwängler Meisterwerke p. 540ff. Fig. 101 (hier wird die Rückführung auf den Eros des Praxiteles verteidigt). Vatikan-Katalog II p. 408 n. 250 T. 45. Collignon Les statues funéraires dans l'art grec p. 334ff. Fig. 213. Löwy Die griech. Plastik p. 72 T. 79, 152; T. 84, 161. Die Deutung auf Thanatos war in der 2. Auflage unseres Führers ausgeführt.

184 (251) **Jünglingsstatue von polykletischem Typus.**

Ergänzt sind die Nase, die l. Seite der Oberlippe, die Unterlippe, das Kinn, Teile beider Ohren mit den umliegenden Locken, ein Stück der r. Wange, ein Streifen unten im Halse, im r. Ellenbogen und Unterarm außen, ein großes Stück des r. Unterarms nächst dem Ellenbogen, die r. Hand mit Handwurzel, ein Streifen im l. Ellenbogen, der halbe l. Unterarm mit der Hand, große Streifen im Ansatz des r. Beines, beide Beine von der Mitte der Oberschenkel abwärts, ein Teil des Gesäßes, der Stamm, die Plinthe. Obwohl der Kopf seinem Stile nach vortrefflich zu dem Körper paßt, ist er doch nicht zugehörig, da er aus einem anderen Marmor gearbeitet ist und der Zusammenhang der beiden Halsstücke einen gezwungenen Eindruck macht.

Der mit Säuren stark geglättete Torso stammt augenscheinlich von der Kopie einer Statue des Polyklet. Die Körperbildung erinnert auffällig an die des Doryphoros (vgl. n. 45). Nur sind die Formen etwas schlanker und schmächtiger; sie deuten auf einen Epheben, der auf der letzten Stufe vor der Entwicklung zur vollen Manneskraft steht. Außerdem unterschied sich die Statue von dem Doryphoros durch die Haltung der Arme. Der l. war nicht gebogen, sondern hing längs der Seite herab und war durch eine Stütze, deren Ansatz man auf dem l. Oberschenkel wahrnimmt, mit dem Körper verbunden. Der r. Unterarm reichte etwas nach vorwärts, und die Hand hielt offenbar ein Attribut. Ebenso dürfen wir den Kopf, den der moderne Restaurator dem Torso aufgesetzt hat, zu dem Kreise des Polyklet in Beziehung setzen. Ja, es ist sehr wahrscheinlich, daß Kopf und Torso, wenn sie auch nicht ursprünglich zueinander gehören, doch von zwei Kopien des gleichen Originales stammen. Noch in einem anderen Falle sind Kopf und Körper dieses Typus verbunden; von beiden hat sich eine ziemlich große Anzahl Repliken erhalten, beide passen auch in ihrer Größe (lebensgroß im Gegensatz zu Doryphoros und Diadumenos) zu einander. Endlich stimmen beide auffallend genau mit den entsprechenden Teilen einer Bronzestatuette in Paris überein, in der uns augenscheinlich eine griechische Arbeit aus der Zeit des Polyklet oder der ihm folgenden Generation nach einem Original des Meisters erhalten ist.

Furtwängler Meisterwerke p. 493ff. Fig. 86. Vatikan-Katalog II p. 414 n. 251 T. 46. Jahrbuch d. arch. Instituts XXIII (1908) p. 204ff. Die Pariser Bronze ist publiziert bei Furtwängler a. a. O. T. XXVIII 3.

185 (253) **Oberleib eines Triton oder Seekentauren.**

Gefunden im Grundstücke S. Angelo bei Tivoli. Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an den Ohren, den Locken und der Fischhaut, das Vorderteil des r. Oberarms und beinah der ganze Unterleib. ✓ cf. p. 630

Da der untere Teil der Statue fehlt und wir nicht wissen, ob sie nur in einen Fischleib oder hinten in einen Fischleib, vorn in Pferdebeine auslief, so bleibt es ungewiß, ob die Figur einen Triton oder einen Seekentauren darstellte. Da die Tritonen, Seekentauren und Nereiden gewissermaßen einen das Meer belebenden Thiasos bilden, hat die Kunst für ihre Charakteristik mancherlei Formen von dem Gefolge des Dionysos entlehnt. So entsprechen die Ohren unserer Figur denen der Satyrn, und die über der Brust zusammengeknüpfte Fischhaut erinnert an die Nebris. Der großartige Kopf zeigt den den Wassergottheiten eigentümlichen melancholischen Ausdruck. Wir empfangen den Eindruck, als ob dieser Dämon schmerzvoll über die unendliche Meeresfläche dahinblicke und sein geöffneter Mund einen Seufzer ausstoße. Das Haar ist von Feuchtigkeit durchdrungen. Der erste griechische Bildhauer, der den Thiasos des Meeres in einer umfangreichen Komposition zur Darstellung brachte, war Skopas. Die von ihm geschaffenen Typen wurden von den späteren Künstlern in verschiedener Weise umgebildet und weiter entwickelt. Da die vatikanische Statue durch ihre naturalistische Charakteristik wie durch den hohen Grad, bis zu dem in ihr die Aufregung des Gesichtsausdruckes gesteigert ist, an hellenistische und im besonderen an pergamenische Werke erinnert, so werden wir in ihr einen Typus zu erkennen haben, den die hellenistische Kunst aus einer Schöpfung des Skopas ableitete.

Ein in der Galleria lapidaria aufgestellter Torso (n. 55), der in den Maßen, der Weise der Ausführung und der Anordnung der Fischhaut mit dem in Rede stehenden Fragmente übereinstimmt, scheint von einem Gegenstücke herzurühren. Eine Stelle auf der Außenseite des r. Armes ist dort abgeflacht und mit zwei Löchern versehen. Offenbar lag hier das Attribut an, das die Figur in der R. hielt und das nach allen Analogien nur ein Ruder gewesen sein kann. Unsere Statue würde demnach das Ruder in der l. Hand gehalten haben. In der andern erhobenen Hand werden wir eine Muscheltrompete ergänzen dürfen. Es leuchtet ein, daß zwei einander im Gegensinn entsprechende Tritone oder Seekentauren eine höchst effektvolle Dekoration für mancherlei Stellen von Innenräumen wie von Gartenanlagen darboten (vgl. n. 931, 932 im Konservatorenpalast).

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 137. Ausonia II 1907 p. 78 Fig 1. Vatikan-Katalog II p. 418 n. 253 T. 46. Löwy griech. Kunst p. 86 T. 101, 186.

186 (255) **Statue des Paris.**

Vormals im Palazzo Altemps. Ergänzt sind Teile der Nase, der Unterlippe und der Mütze, viele kleine Flicken im Gewande, der unter dem Chiton hervorragende Teil des r. Armes, der l. Vorderarm, ein großes Stück des Gewandes unter der r. Hüfte, der l. Fuß. Dieser ist falsch angesetzt und zwar in einer Weise, durch die das l. Bein eine ungebührliche Verkürzung erfahren hat. Man erkennt noch auf der Plinthe unter der Sohle des modernen Fußes die Ansatzspur von der antiken l. Ferse. Die Statue war in viele Teile zerbrochen und hat bei der Zusammensetzung durch rücksichtsloses Putzen stark gelitten.

Unter der l. Hüfte sind Gewand und Fels teils abgebrochen, teils modern zugerichtet; hier lud der Sitz ursprünglich weiter aus, und die Hand stützte sich darauf. Der Ellenbogen des r. Armes ruhte in einer flachen Einsenkung auf dem r. Oberschenkel (der Arm war besonders gearbeitet und eingesetzt). Fünf Ansätze, von denen sich drei auf dem Boden links von dem l. Beine, die andern an dem über dem l. Oberschenkel herabfallenden Mantel erhalten haben, rühren wahrscheinlich von einem an diesen Stellen angelehnten Pedum her. Da der prüfende Blick beweist, daß Paris als Richter der drei Göttinnen dargestellt ist, so scheint ihm der Ergänzer mit Recht einen Apfel in die r. Hand gegeben zu haben. Nun berichtet Plinius (n. h. 34, 77) von einem Paris des Euphranor, eines Meisters, dessen Tätigkeit wir etwa zwischen 370 und 330 v. Chr. annehmen dürfen, daß sich in dieser Figur alles zugleich erkennen lasse, der Schiedsrichter der Göttinnen, der Liebhaber der Helena und doch auch wieder der Mörder des Achill. Eine derartige Schilderung paßt vortrefflich auf die vatikanische Statue, in der Paris als ein kräftiger Jüngling von großer Schönheit erscheint, dem man es ansieht, daß er nicht nur Frauen zu verführen, sondern auch Waffentaten zu verrichten imstande ist. Außerdem zeigt die Statue eben die dem Euphranor eigentümlichen Proportionen, einen schmächtigen Körper, einen verhältnismäßig großen Kopf und stark entwickelte Arme und Beine. Nach alledem liegt der Gedanke nahe, daß die Statue auf den Paris jenes Meisters zurückgeht. Ein Gelehrter hat hiergegen eingewendet, daß sie nicht in sich abgeschlossen sei, sondern aus einem Gemälde oder einem Relief entlehnt scheine. Doch es fehlt, auch in den besten Zeiten der griechischen Kunst, nicht an Fällen, in denen ein Bildhauer es der Phantasie der Beschauer überlassen hatte, eine, selbst mehrere zum Verständnis einer Statue oder Gruppe notwendige Figuren zu ergänzen. So erinnere ich an die Gruppe der Tyrannenmörder, bei der es dem Betrachter überlassen blieb, sich Hipparchos hinzuzudenken. Unter solchen Umständen scheint es mir keineswegs unmöglich, daß Euphranor eine Einzelstatue des Paris schuf, wie er,

den Apfel in der Hand, sich anschickt, das verhängnisvolle Urteil zu fällen. Der Künstler durfte darauf rechnen, daß das mit dem Mythos vertraute Publikum die Bedeutung der Figur wie den Zusammenhang, in dem die letztere gedacht war, sofort begriff. Über den Versuch, die Schöpfung des Euphranor in einer andern häufig kopierten und variierten Figur nachzuweisen, vgl. die Ausführungen zu n. 369.

Furtwängler Meisterwerke p. 591—592 Anm. 5. Revue archéologique 1904 II p. 345. Vatikan-Katalog II p. 422 n. 255 T. 47. Jahrbuch d. arch. Inst. XXIV (1909) p. 21f. Abb. 9 (der Kopf). XXV (1910) p. 165.

187 (259) **Kitharödenapoll zu einer Pallas restauriert.**

Vormals im Garten des Palazzo Ottoboni-Fiano. Der in die Büste eingesetzte Kopf ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig; er ist aus anderem Marmor gearbeitet als dieser. Ergänzt ein Teil des Halsausschnittes, die ganze Gewandpartie von der l. Brust bis zur l. Hüfte abwärts und von der senkrechten Mittellinie des Körpers bis zur Rückseite des l. Oberarmes, die breite Steilfalte des Mantels außen vor dem l. Beine, sehr viele größere und kleinere Teile des Gewandes, die Vorderarme mit ihren Attributen, sehr viele Flicken an den Füßen und die Plinthe.

Die Form der Büste beweist, daß die Figur nicht weiblichen, sondern männlichen Geschlechtes ist. Einen Anhaltspunkt für ihre Benennung gibt die Faltenbildung auf der l. Seite der Brust unweit des Oberarmes. Man erkennt deutlich, daß hier ein Gegenstand angelegen haben muß, der das Gewand in die Höhe schob. Dieser Gegenstand kann nur eine Kithara gewesen sein, die mit einem ihrer oberen Enden in das Gewand eingriff. Demnach stellte die Statue Apollo als Kitharöden dar, wie er mit der L. die Kithara rührte, während die vorgestreckte R. vermutlich eine Schale hielt. Die gleichen Attribute und eine ähnliche Haltung hatte eine Statue des Bryaxis, die im Apollotempel zu Daphne (bei Antiocheia am Orontes) stand und auf antiochenischen Münzen, sowie einem Tetradrachmon des Antiochos V. Epiphanes reproduziert ist. Eine ähnliche Figur findet sich auch auf akarnanischen Stempeln, auf Münzen des Augustus, wo sie durch die Beischrift als Apollo Actius bezeichnet ist, und auf Münzen späterer Kaiser, auf denen sie die Beischrift Apollo Palatinus oder Augustus führt. Doch geht die Ähnlichkeit zwischen den Münzbildern und der vatikanischen Statue nicht soweit, daß wir diese auf eines jener Werke zurückführen dürften. Unter allen erhaltenen Statuen, die Apollon als Kitharöden darstellen, ist die vatikanische die würdevollste und großartigste, und ihre Erfindung ist gewiß älter als die des schlankeren und bewegteren Typus, den wir durch n. 263 kennen. Die mächtigen Formen und die Behandlung des Gewandes erinnern an die spätere Kunstweise der zweiten attischen Schule. Der schöne, in den Körper eingesetzte Kopf zeigt einen älteren Stil, den man dem letzten

Drittel des fünften Jahrhunderts v. Chr. zuschreiben möchte; er hat durch Abputzen stark gelitten.

Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 72. Vatikan-Katalog II p. 433 n. 259 T. 47. Über den Apoll des Bryaxis: Overbeck griechische Kunstmythologie IV p. 96—97; über die oben zum Vergleich herangezogenen Münztypen ebenda: Münztafel V 37—41 p. 305. Vgl. Römische Mitteilungen V (1890) p. 200ff.

188 (260) **Attisches Votivrelief, den Heilgöttern geweiht.**

Aus Griechenland nach Rom gebracht. Ergänzt sämtliche Köpfe bis auf den des Wickelkindes, an dem sitzenden Gotte der r. Vorderarm das Vorderteil des l. Fußes, Teile der Thronbeine, an dem die Chlamys emporziehenden Jünglinge der r. Arm, der l. Vorderarm und beide Beine; doch sind die Füße bis auf ein Stück des r. antik. Pentelischer Marmor.

Links sind die Heilgötter gruppiert. Asklepios sitzt auf einem Thron, dessen Seitenlehnen von geflügelten Sphinxen gestützt werden; hinter ihm steht Hygieia, die ihre l. Hand erhebt, wie um sie auf die Schulter des Vaters zu legen; die vor Asklepios stehenden Jünglinge sind seine Söhne Podaleirios und Machaon. R. sieht man eine Gruppe von kleiner gebildeten Sterblichen, die den Göttern ihre Verehrung darbringen, einen Mann, zwei Frauen, jede mit einem kleinen Kinde am Busen, drei halbwüchsige Knaben, ein kleines Mädchen. Man beachte die verschiedene Vertiefung des Grundes r. und l.

Vatikan-Katalog II p. 436 n. 260 T. 53. Über diese Gattung von Reliefs vgl. besonders Mitteilungen des arch. Inst. in Athen II (1877) p. 214ff., X (1885) p. 255ff.

189 (261) **Sogenannte Penelope.**

Die Ergänzung liefert einen schlagenden Beleg für die willkürliche Weise, in der die modernen römischen Steinmetzen bisweilen mit den antiken Skulpturen umgehen. Es fehlte an der Statue der Kopf mit dem bedeckenden Gewandstücke. Der Restaurator hat dieses ergänzt und die Maske eines antiken, aber nicht zugehörigen Jünglingskopfes (modern die Nasenspitze) hineingesetzt, dessen Stil etwas jünger ist als der des Körpers (vgl. n. 1374). Außerdem sind ergänzt die r. Hand, das r. Bein von etwas über dem Knie an bis zur Mitte der Wade, beide Füße nebst den benachbarten Gewandstücken, der untere Teil des Felsensitzes, die Plinthe. Auch der obere Teil des Felsensitzes ist erst durch moderne Überarbeitung entstanden. Wie andere Wiederholungen (n. 89 und 979) beweisen, saß die Figur vielmehr auf einem lehnelosen Sessel, unter dem ein Wollkorb stand.

Die Figur stimmt hinsichtlich des Motivs mit n. 89 überein, wo über die Darstellung das Nötige bemerkt wurde, ist jedoch nicht wie dort in Hochrelief, sondern als Statue ausgeführt. Wir werden wohl annehmen dürfen, daß sie in einer rechteckigen Nische stand, und daß dadurch der gleiche Eindruck erreicht wurde, als ob sie in Hochrelief ausgeführt gewesen wäre. Sie scheint nach der sorgfältigen, aber leblosen Arbeit eine Kopie aus der ersten Kaiserzeit.

Ant. Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1888) T. 31 A p. 17. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 175. Vatikan-Katalog II p. 439 n. 261 T. 47. Collignon Les statues funéraires dans l'art grec p. 117ff. Fig. 60.

In die Basis dieser Statue ist eingelassen:

190 **„Hellenistisches“ Kabinettsrelief, Dionysos und Ariadne.**

Ergänzt das obere Drittel des Dionysos mit beiden Armen und dem oberen Teile des Zepters, sowie sein r. Fuß, die obere Hälfte des Silen

mit dem r. Arme, der Kopf, beide Arme (bis auf einen Teil der r. Hand) und Teile beider Füße an der Ariadne; die r. untere Ecke des Lagers und der ganze Grund bis auf die l. untere Ecke und kleine Stücke zwischen den Figuren rechts.

Dionysos ist auf einem zierlich gearbeiteten Bette gelagert, während auf seinen Knien in halb sitzender, halb liegender Stellung Ariadne ruht und Silen, der in kleineren Verhältnissen dargestellt ist als das Liebespaar, sich Ariadne nähert. Die charaktervolle Häßlichkeit des Silen bildet einen wirksamen Gegensatz zu der Schönheit des Dionysos und der anmutigen, sinnlich reizenden Erscheinung seiner Geliebten. Nach Maßgabe ähnlicher Darstellungen hat man vermutet, das Lager, auf dem die beiden Liebenden ruhen, habe auf einem Wagen gestanden und das Fragment stamme demnach von einem Relief, das den Hochzeitszug des Dionysos und der Ariadne dargestellt habe. Auch dürfte sich ein gebogenes Stück zwischen den Füßen der Ariadne nur als Rest eines Rades erklären lassen. Die Komposition ist vortrefflich, die Ausführung sorgfältig, doch wird das vatikanische Fragment noch in jeder Hinsicht übertroffen von einem andern im Musée Condée zu Chantilly, das die gleiche Darstellung mit geringen Abweichungen wiedergibt. Dort stellt sich aus den besser erhaltenen Resten folgende Handlung heraus: Dionysos lüftet das Gewand der Ariadne, die sich gegen diese verliebte Neugier entschieden zur Wehr setzt; der Gott sinkt rückwärts und wird von dem kleinen Silen gestützt. Wo sich im Vatikan auf dem l. Oberschenkel der Ariadne ein Ansatz erhalten hat (ehemals zur Ergänzung des Silens mit einer Schale benutzt), liegt dort die R. des Dionysos.

Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 51 und die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 95 n. 44. Vatikan-Katalog II p. 440 n. 261a T. 52. Das Fragment in Chantilly ist in der Revue archéologique 1904 II p. 426ff. Fig. 1 publiziert.

191 (264) **Apollon Sauroktonos.**

Gefunden 1777 auf dem Palatin in der Villa Magnani. Ergänzt ein großes Stück am Schädel, die ganze r. Seite des Gesichts, das r. Auge, die Nase, fast die ganze l. Ohrmuschel, sehr viele Flicken in Nacken und Hals, den Schultern und Armen, dem Leib, den Oberschenkeln und der großen Stütze, der r. Vorderarm, drei Finger der L., das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels, das l. vom Knie abwärts, ein Stück des Stammes vom l. Ellenbogen bis zum Schwanzansatz der Eidechse, die Rückseite am obersten Teil des Stammes, der Ast bis auf das oberste Drittel nächst der Hand, die Plinthe.

Wie Plinius (n. h. 34, 70) berichtet, bildete Praxiteles einen eben erwachsenen Apoll, der einer herankriechenden Eidechse mit einem Pfeile aus der Nähe auflauert. Die Statue war aus Erz gearbeitet und im Altertum unter dem Namen des Eidechsentöters (Sauroktonos) bekannt. Unsere Figur gibt das praxitelische Original in Marmor wieder. In der Handlung des jugendlichen Gottes hat man eine eigentümliche Art von Weissagung erkennen wollen. Doch findet diese Auffassung in den über die hellenistische Mantik

vorliegenden Angaben keine Stütze. Vielmehr scheint es sich um ein Spiel zu handeln, bei dem es darauf ankam, die schnell dahinschlüpfenden Eidechsen mit einem spitzen Gegenstande zu treffen. Dieses Spiel ist auf einem antiken Vasenbilde dargestellt und auch heutzutage sieht man in der römischen Campagna vielfach Erwachsene wie Kinder sich damit belustigen, mit Messern nach Eidechsen zu werfen oder zu stechen. Unsere Statue zeigt den jugendlichen Apoll in einer ähnlichen Handlung. Halb versteckt steht er hinter dem Baume wie in einem Hinterhalte und zielt mit dem Pfeile nach dem am Stamme herauflaufenden Tierchen. Der Apollon Sauroktonos gehört somit zu den Kunstwerken, die einen Gott in einer für seinen ethischen Inhalt bedeutungslosen, genrehaften Situation wiedergeben. Die Alten rühmten an den Figuren des Praxiteles besonders die gefällige Anmut. Die leicht ruhende Stellung unserer Statue gibt von dieser Eigenschaft einen anschaulichen Begriff. Das Gesicht und das Haar zeigen eine stilisierende Behandlung, die sich noch wesentlich von der späteren, rein illusionistischen Art des Praxiteles und der besonders durch Lysipp eingeführten, naturalistischen Charakteristik unterscheidet.

Rayet Monuments de l'art ant. II pl. 46. Loewy Lysipp u. seine Stellung in d. griech. Plastik p. 25 Fig. 11. Klein Praxiteles p. 106ff. Fig. 13. Vatikan-Katalog II p. 448 n. 264 T. 49. Sbornik ja narodni umotworenia XXVI 1910 p. 73 Fig. 6 T. VIII 10, 11. Löwy griech. Plastik p. 72 T. 78; 151. Bulle d. schöne Mensch 2 T. 70.

192 (265) **Amazonenstatue.**

Früher in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt der Hals, beide Arme, der l. mit der Schulter, allerlei Flicken im Gewande, ein großer Teil des r. Knies, der r. Unterschenkel bis zum Knöchel, der l. zum Teil, die Spitze der l. großen Zehen, die obere Hälfte des Stammes wie des daran angebrachten Schildes und Beiles, die Raupe des Helmes. Der durch ein modernes Halsstück mit der Büste verbundene Kopf (ergänzt Nase, Unterlippe, Kinn) ist antik aber nicht zugehörig; er stammt von einer Replik der unter n. 852 besprochenen Figur. Die Annahme, daß an einem Exemplare unseres Typus, nämlich an einer Statue, die sich in Petworthhouse in England befindet (Jahrbuch des arch. Instituts I, 1886, T. 1, 2 p. 20 δ), der Kopf erhalten sei, hat sich als irrtümlich herausgestellt (Arch. Anzeiger V 1890 p. 164).

Nach der Auffassung des Ergänzers nimmt die Amazone den Bogen ab, etwa um sich einem siegreichen Gegner zu ergeben. Hiernach hätte sie den Bogen über die Schulter gehängt getragen. Dieser Gebrauch ist aber, soweit unsere Kenntnis reicht, im Altertum nicht nachweisbar. Vielmehr bezeugen alle Denkmäler und Angaben der Schriftsteller, daß der Bogen am Köcher befestigt getragen wurde, und an dieser Stelle zeigt ihn denn auch eine recht gute Replik des in Rede stehenden Amazonentypus, ein in Trier befindlicher Torso.

Die Untersuchung über das ursprüngliche Motiv hat auszugehen von einer vormals der Natterschen Sammlung angehörigen, gegenwärtig leider verschollenen Gemme. Der Abdruck dieses Steines

(Fig. 10) zeigt eine Amazone, die hinsichtlich der Körperhaltung mit der Matteischen Amazone und ihren Wiederholungen übereinstimmt. Ihre hoch über den Kopf emporgreifende R. stützt sich auf einen Speer oder eine Stange, während die ausgestreckten Finger der gesenkten L. an dem unteren Teile des Schaftes anliegen. Man hat das Motiv bisher fast übereinstimmend in folgender Weise gedeutet: die Amazone sei im Begriffe, den Schaft für einen bevorstehenden Sprung mit Hilfe des Speeres in die geeignete Stellung zu bringen. Sie fasse ihn deshalb mit der erhobenen R. oben fest an und lasse ihn unten wie probierend durch die ausgestreckten Finger der L. gleiten. Der l. Fuß berühre, da er binnen kurzem behufs des Sprunges eine Bewegung nach rückwärts machen werde, nur mit dem Ballen den Boden, während der Chiton am l. Schenkel emporgezogen und unter den Gürtel geschoben sei, um dem bei dem Sprunge nachfolgenden l. Beine freien Spielraum zu gewähren. Augenscheinlich handele es sich um einen Sprung aufs Pferd, da die Amazone durch den Sporenriemen am l. Knöchel als Reiterin charakterisiert sei. Gegen diese Annahme sind begründete Einwände erhoben worden. In der Tat kann kein Mensch mit einer derartig angesetzten Stange springen; das Gewand müßte vielmehr über dem anspringenden r. Schenkel aufgenommen sein; in dem ganzen Körper ist nicht eine Spur von Anspannung zu erkennen, und schließlich ist auch die Erklärung des Riemens am l. Fuße als Sporenhalter nicht über jeden Zweifel erhaben. Die endgültige Lösung des Rätsels ist noch zu finden. Vorläufig sei darauf hingewiesen, daß sich auf Sarkophagen und sonst Amazonen und andere Gestalten in einer ganz entsprechenden Haltung finden; immer handelt es sich darum, einen hohen, schweren Gegenstand, meist ein Tropaion, auf diese Weise zu balancieren. Es wäre möglich, daß auch der Künstler der Statue nichts anderes im Sinne gehabt habe, und, wenn uns dabei der Eindruck des Posierten bliebe, so wäre an die Pose der polykletischen Amazone zu erinnern. Man hat endlich vermutet, auch diese Amazone sei verwundet gewesen, und zwar am l. Oberschenkel, und deshalb sei das Gewand hier aufgenommen. Aber von einer Verwundung ist an keiner Replik eine Spur zu entdecken. Seltsamerweise hat sich der Kopf dieses Typus bei keiner der statuarischen Wiederholungen erhalten, mit Ausnahme einer leicht variierten, dekorativen Stützfigur aus Lukù in Griechenland, deren Kopf in allen wesentlichen Zügen mit dem der Gemme übereinstimmt; trotz weitgehender Zerstörung erkennt man vor allem in der Wiedergabe der Haare die Eigenart der attischen Kunst aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Fig. 10

Plinius (n. h. 34, 53) macht vier Künstler namhaft, die im Wettstreite miteinander für das Artemisheiligtum von Ephesos je eine Amazonenstatue arbeiteten: Polyklet, Pheidias, Kresilas und Phradmon. Es ist ganz unglaublich, daß die antiken Kopisten die Statue des größten attischen Meisters unberücksichtigt ließen. Wenn demnach die Amazone des Polyklet in dem unter n. 24 besprochenen Typus nachgewiesen ist und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß n. 852 auf Kresilas zurückgeht, so scheint die Vermutung berechtigt, daß die in Rede stehende vatikanische Statue und ihre Wiederholungen (n. 881) Kopien nach der Amazone des Pheidias sind.

Die Ausführung des vatikanischen Exemplares ist elegant, aber etwas trocken. An dem Chiton haben sich Spuren einer Farbe erhalten, die gegenwärtig gelbbraun aussieht. Die auf der Plinthe angebrachte Inschrift gibt an, daß die Statue aus dem Versammlungslokale der Ärzte an den Ort versetzt wurde, wo sie nachmals aufgestellt war. Eine gleichlautende Inschrift, die auf einer in der Villa Wolkonsky befindlichen Basis eingemeißelt ist, scheint modernen Ursprunges.

Friederichs-Wolters n. 516. Jahrbuch des arch. Instituts (1886) p. 20 γ. Vgl. daselbst p. 25—28, p. 34—39, p. 43—47. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 350. Furtwängler Meisterwerke p. 296—302. Arch. Jahrbuch XX (1905) p. 110ff. Vatikan-Katalog II p. 453 n. 265 T. 50. — Die Inschrift gehört zu der im Bull. archeologico cristiano III (1865) p. 7—8 behandelten Gattung. Die Basis in Villa Wolkonsky: Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom I n. 1598. Corpus inscr. lat. VI 29805.

193 (268) **Statue der Hera (?).**

Gefunden in den Thermen von Otricoli. Ergänzt das Diadem, die Nase, der Nacken, der Hals nebst dem oberen Rande des Gewandes, der r. Arm mit einem Teil der Schulter, der l. Vorderarm mit dem aufliegenden Gewandstücke, viele Teile des Gewandes, der r. Fuß, die Spitze der l. großen Zehe, die Ränder der Plinthe. Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig.

Der Körper gibt eine Umbildung des durch die Hera Borghese-Jacobsen (vgl. n. 26) vertretenen Typus wieder. Die Brust ist schmäler als dort. Der Mantel zeigt mancherlei Faltenmotive, die erst am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. aufkamen. Eine Zutat des Kopisten aber ist der zweite innere Chiton, der den erhobenen r. Oberarm und das Oberteil der l. Brust bedeckt. Der Kopf rührt von einer Wiederholung der knidischen Aphrodite (vgl. n. 310) her. Damit er den für Hera bezeichnenden Schmuck aufweise, hat ihm der moderne Ergänzer eine Stephane aufgesetzt.

Vatikan-Katalog II p. 464 n. 268 T. 50. Über den Kopf: Klein Praxiteles p. 252.

194 (270) **Weibliche Statuette, als Urania ergänzt.**

Gefunden unter Pius VI. bei Tivoli, wie es scheint in der angeblichen Villa des Marcus Brutus (vgl. die einleitenden Bemerkungen zu n. 263ff.). Ergänzt der Hinterkopf, ein großer Teil der l. Feder, die Nase das Unterteil des Halses, beide Arme, der l. mit einem Teil der Brust, sehr viele Teile des Gewandes, der obere Rand des Felsens hinten, der r. Fuß. Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig.

Der Kopf, den der moderne Ergänzer der Statuette aufgesetzt hat, stellt eine Muse dar; denn über der Stirn hat sich beinah vollständig der Federschmuck erhalten, mit dem die antike Kunst öfters die Musen zum Andenken an den von ihnen über die Sirenen errungenen Sieg ausstattet. Auch in dem Körper eine Muse zu erkennen, gaben die am selben Ort gefundenen sicheren Musenstatuen (in der Sala delle muse) Veranlassung; aber auch andere Erwägungen führen zu demselben Schlusse: ein so reich gekleidetes weibliches Wesen auf einem Felsen kann kaum etwas anderes als eine Muse sein; zudem stimmt die Statuette in ihren Motiven fast ganz mit einer der sitzenden Musen aus der Gruppe überein, die mit großer Wahrscheinlichkeit dem rhodischen Künstler Philiskos zugeschrieben wird. Die Attribute der Hände können nicht groß gewesen sein, da sie keine Spuren hinterlassen haben, und müssen doch die Hände lebhaft beschäftigt haben; der Griffel wird richtig getroffen, statt des Globus eher ein Diptychon zu ergänzen sein. Die Ausführung ist vortrefflich. Der aus dünnem Stoffe gearbeitete, zart gefältelte Chiton bildet einen höchst wirksamen Gegensatz zu dem schwereren Stoffe des Mantels, der unter den l. Schenkel gestopft ist und in eine beinah überreiche Fülle von Falten bricht. Wir dürfen die Erfindung dieses Typus einem hellenistischen Künstler, etwa einem Schüler des Philiskos zuschreiben. Der den Halsausschnitt des Chitons abschließende Bund ist ein Motiv, das mit Vorliebe von den pergamenischen Bildhauern zur Anwendung gebracht wurde.

23. Berliner Winckelmanns-Programm p. 11f. Abb. 6. Vatikan-Katalog II p. 467 n. 270 T. 51. Über den Bund am Chiton: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238—239. — In den Bonner Jahrbüchern d. Vereins von Altertumsfr. i. Rheinlande CIII (1898) p. 8 ist die Ansicht ausgesprochen, der Federschmuck sei vielmehr in Alexandrien von Hermes-Thoth, der als Erfinder von Wort und Schrift verehrt wurde, auf die Musen übertragen worden; erst in römischer Zeit habe man dann den Sirenen-Mythus erfunden, um den seltsamen Schmuck zu erklären, dessen ursprüngliche Bedeutung man vergessen hätte. Wäre das richtig, so müßten die Musen nur e i n e Feder tragen; überall aber sind sie mit zwei Federn ausgestattet. Zudem hat sich auch die Annahme einer Übertragung der Thothfeder auf Hermes, von der der Vertreter jener Ansicht ausgegangen war, als irrtümlich herausgestellt; die vermeintliche Feder ist ein Lotosblatt.

195, 196 **Poseidippos** (271) **und** (gegenüber) **ein anderer Dichter** (390).

Die beiden Statuen wurden unter Sixtus V. auf dem Viminal innerhalb eines im Garten der Nonnen von S. Lorenzo in Panisperna gelegenen antiken Rundbaues gefunden. Wie es scheint, ist dieses Gebäude identisch mit einem kleinen Rundbau, der neuerdings wiederum zutage kam, als man in jener Gegend die Via Balbo anlegte (Bull. della comm. arch. comunale 1891 p. 313—315. Röm. Mitteil. VII, 1892, p. 306). Sixtus V. ließ die beiden Statuen in der ihm gehörigen Villa Montalto (später Negroni, dann Massimi) aufstellen (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCXXVIII n. 29). Sie gelangten später in den Besitz von Thomas Jenkins und wurden unter Pius VI. für den Vatikan erworben. Ergänzt am Poseidippos der l. Daumen, ein Stück der Kehle unten und des Mantelrandes unter dem l. Oberarm, an der anderen Figur das Vorderteil der Nase, die l. Hand mit der Rolle, der vordere Teil des r. Fußes.

Die beiden Statuen sind aus pentelischem Marmor von derselben Hand und als Gegenstücke gearbeitet. Die eine (Museumsnummer 271) stellt, wie der auf der Plinthe eingemeißelte Name bezeugt, Poseidippos dar, einen Dichter der neuen attischen Komödie, dessen erstes Stück i. J. 289 v. Chr. über die Bühne ging. Die andere (Mn. 390) wurde früher auf Menandros gedeutet, den hervorragendsten Vertreter derselben Dichtungsgattung. Doch stimmt der Kopf mit den inschriftlich beglaubigten Porträts des Menandros nicht überein. Immerhin aber dürfen wir annehmen, daß auch diese Statue, da sie als Gegenstück zu der des Poseidippos gearbeitet ist, einen Dichter der neuen Komödie darstellt.

Die charaktervolle und von aller Effekthascherei freie Weise, in der die beiden Individualitäten wiedergegeben sind, sichert diesen Statuen einen hervorragenden Platz unter den Porträtbildungen aller Zeiten. Der Dichter, den wir nicht zu benennen wissen, sitzt mit dem ungezwungenen Anstande des Weltmannes auf seinem Lehnstuhle. Der Bau seines Körpers bekundet eine gesunde und kräftige Konstitution. Aus dem Gesichte spricht durchdringender Verstand wie scharfe Beobachtungsgabe, während ein ironischer Zug den Mund umspielt. Als eine ganz anders geartete Individualität stellt sich Poseïdippos dar. Der gekrümmte Rücken des noch verhältnismäßig jungen Mannes läßt auf einen schwächlichen und nicht gehörig durch gymnastische Übungen ausgebildeten Körper schließen. Im Gegensatz zu der behaglichen Eleganz des Kollegen macht seine Haltung einen unbeholfenen und schwerfälligen Eindruck. Der kränklich nervöse Ausdruck seines Gesichtes läßt deutlich erkennen, daß die Lebensanschauung dieses Mannes stark pessimistisch angehaucht war.

Die senkrecht in die Köpfe eingetriebenen eisernen Stifte, die infolge der Oxydierung angeschwollen waren und dadurch den umgebenden Marmor auseinander gesprengt hatten, dienten offenbar zum Tragen der *μηνίσκοι*, durch die nach einer mehrfach bezeugten Sitte die Köpfe der im Freien aufgestellten Statuen gegen Verunreinigung durch Vögel geschützt werden sollten. Bemerkenswert ist, daß beide Statuen keine Sandalen trugen, sondern römische Stiefel, deren Riemenwerk durch Bronzestreifen wiedergegeben war. Das allein beweist, daß die Statuen keine griechischen Originale sind; der Kopist hat seine Vorbilder in dieser Einzelheit der Tracht seines Publikums angepaßt. Wahrscheinlich haben den Originalen auch die Untergewänder gefehlt; wenigstens hat sich eine Replik des früher sogenannten Menandros ohne Chiton — allerdings auch mit verändertem Sitze — in dem Casino Borghese erhalten n. 1557).

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 494, 495. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 141ff. Abb. 12 T. XXI p. 108ff. Abb. 9. Vatikan-Katalog II p. 469 n. 271, p. 577 n. 390 T. 54. — Über *μηνίσκοι* s. zuletzt Jahrbuch d. arch. Inst. 1911 p. 48 f.

197 (392) **Stark ergänzte Athletenstatue mit Kopf des Septimius Severus.**

Ergänzt außer Einzelheiten am Kopfe der Hals, ferner beide Vorderarme, das l. Bein bis auf den Fuß, große Stücke im r. Bein, Teile der Zehen, die Vorderecken der Plinthe.

Der Körper rührt von einer Wiederholung des unter n. 184 (251) besprochenen Athletentypus her. Sein Wert beruht darauf, daß bei ihm beide Füße erhalten sind; danach ist die Stellung jener Replik zu korrigieren. Der moderne Restaurator hat dem Körper einen Kopf des Septimius Severus aufgesetzt.

Vatikan-Katalog II p. 583 n. 392 T. 56.

198 (393) **Schutzflehende auf einem Altar sitzend.**

Ergänzt der Kopf, der Hals mit einem Teil der r. Schulter, die Spitze der l. Brust, sehr viele größere und kleinere Flicken im Gewande, der r. Vorderarm, die Finger der L., der l. Fuß, Stücke am Sitze, die Plinthe.

Die Statue ist die geringe Kopie eines Originales, das sich zu Rom im Palazzo Barberini befindet (n. 1820; vgl. alles Nähere dort). Die Kopie beansprucht nur deshalb ein gewisses Interesse, weil an ihr der r. Fuß mit der Sohle einer Sandale erhalten ist (das Riemenwerk war gemalt).

Vatikan-Katalog II p. 584 n. 393 T. 57.

199 (394) **Statue des Zeus oder Poseidon.**

Sie wurde nach Visconti Mus. Pio Cl. I p. 107 nota unter Clemens XIV aus dem Nachlasse des Bildhauers „Pacilli“ (Pacetti?) erworben. Ergänzt das Unterteil der Nase, beide Arme abgesehen von den Schulterstücken, die Unterschenkel nebst den Füßen, der Stamm, der Delphin, die Plinthe.

Die früher als Zeus ergänzte Statue ist später durch Beifügung des Dreizackes und des Delphins in Poseidon verwandelt worden. Welche der beiden Auffassungen richtig sei, ist schwer zu entscheiden. Die erhaltenen Teile zeigen keine Eigentümlichkeit, die mit Entschiedenheit auf Poseidon hinwiese, und der gehaltene Ausdruck des Kopfes findet in keinem der plastischen Typen, die mit Sicherheit auf diesen Gott bezogen werden, eine schlagende Analogie. Jedoch hat man zu bedenken, daß das Ideal des Poseidon allmählich aus demjenigen des Zeus abgeleitet wurde und erst verhältnismäßig spät einen von dem des Bruders sich scharf unterscheidenden, individuellen Charakter erhielt. Demnach könnte die Statue, zumal ihr Körper trotz der schlechten Ausführung eine gewisse, an die Kunst des fünften Jahrhunderts erinnernde Strenge bekundet, recht wohl einen Poseidontypus wiedergeben, in dem diese Individualisierung noch nicht zur Ausbildung gelangt war.

Eine gewisse Ähnlichkeit des Kopfes mit dem eines Apollontypus aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. (n. 1108) und der Vergleich mit dem unter n. 211 besprochenen Hermes hat einen Gelehrten veranlaßt, in dem Originale des „Poseidon“ ein Werk des Myron zu vermuten. Aber die Rückführung des Apollon auf den Meister des Diskobolen ist ganz hypothetisch, und der Körper des „Poseidon“ hat weder mit dem des Apollon noch mit dem des Hermes genügend intime Verwandtschaft, um seine Rückführung auf ein Original des gleichen Künstlers zu empfehlen. Der „Poseidon“ gehört am Ende nicht in die Kategorie sorgfältiger Kopien. In den Formen des Kopfes finden sich allerlei Elemente der vollentwickelten Kunst, die den Eindruck stilistischer Einheit stören. Die Statue ist in der Zeit der Antonine gearbeitet worden.

Furtwängler Meisterwerke p. 364 Fig. 49. Vatikan-Katalog II p. 589 n. 394 T. 56. Über die älteren Poseidontypen vgl. Arch. Anzeiger XIV (1899) p. 199.

200 (395) **Apoll mit der Kithara.**

Ergänzt ein Stück des Oberschädels, die Nase, der Hals nebst den über den Nacken herabfallenden Locken, der r. Arm mit dem Plektron, der l. Vorderarm mit der Kithara, Teile der Gewandung, beide Füße, ein Teil der Troddeln am Sitze, die Stützen des Sessels, die Plinthe.

Diese Marmorstatue gibt ein griechisches Bronzeoriginal spätarchaischen Stiles wieder. Die Ergänzung der Arme wie ihrer Attribute scheint im ganzen gesichert. Die Zugehörigkeit des Kopfes läßt sich weder beweisen, noch leugnen. Da der Kopf der Statue besonders gearbeitet und eingesetzt war, beweist die geringe Differenz in der Qualität des Marmors nichts. Die technische Zurichtung des Kopfes — die Augen waren eingesetzt, die Schläfenlocken angesetzt — diese kostbare Zurichtung bei künstlerisch nicht sehr wertvoller Arbeit ist nur verständlich, wenn es sich um die Kopie eines Götterbildes handelte, das wiederum einzig Apollon darstellen konnte. Auch die verhältnismäßige Kleinheit des Kopfes fände ihre Parallelen bei Kunstwerken des gleichen, spätarchaischen Stiles. Ganz vergriffen hat sich der Ergänzer in der Zufügung der Locken, die auf die Schultern fallen; die Nackenhaare sind in einer Rolle aufgenommen. Der Typus des Kopfes ist augenscheinlich in einer peloponnesischen Schule geschaffen, dann aber in die attische und sizilische Kunst übertragen worden. Der Körper würde mit seinen schematisch-glatten Flächen am ehesten dem Stile der peloponnesischen Kunst entsprechen.

Vatikan-Katalog II p. 592 n. 395 T. 51.

201 (396) **Statue des Adonis oder Narkissos.**

Früher im Palazzo Barberini. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, viele Locken, der r. Arm, die vordere Hälfte des l. Unterarmes mit der l. Hand, das l. Bein von dem Knie abwärts, das unterste Drittel des r. Unterschenkels nebst dem Fuße, der von der Chlamys bedeckte Stamm, abgesehen von dem obersten am Schenkel anliegenden Stücke, die Plinthe.

Diese Statue, die durch Abputzen und Überarbeiten stark gelitten hat, wird bald auf Adonis, der soeben von dem Eber die tödliche Wunde empfangen hat, bald auf Narkissos gedeutet, wie er sein Spiegelbild in der Quelle erblickt. Jene Erklärung gründet sich im besonderen auf den am r. Oberschenkel sichtbaren Einschnitt, in dem man eine Wunde erkennen wollte. Ferner sieht man an der inneren Seite des r. Oberschenkels vier kleine Ansätze, die nach der Ansicht der Gelehrten, die in der Statue Adonis erkennen, dazu gedient hätten, den Eber, der dem Jünglinge die tödliche Wunde beigebracht hat, oder einen Eros, der um die Wunde beschäftigt wäre, mit der Statue zu verbinden. Nur die zweite Annahme ist möglich, doch hat man gegen sie, allerdings ohne einleuchtende Gründe, behauptet, die Wunde sei nicht ursprünglich, der Eros könne so kurz nach der Verwundung noch nicht gegenwärtig sein; auch passe die über den Stamm gehängte Chlamys nicht zu dem Moment (doch ist das nur Beiwerk, und wir wissen nicht, ob es zum Originale gehörte). Mehr Beachtung verdient der Einwurf, das abwärts geneigte Gesicht des Jünglings drücke nicht Schmerz oder Schrecken, wie es bei einem soeben Verwundeten der Fall sein würde, sondern Staunen aus. Dagegen, behaupten die Verteidiger der andern Deutung, Ausdruck, Bewegung und Beiwerk erscheine bei der Erklärung für Narkissos vollständig motiviert. Der Jüngling, der soeben an der verhängnisvollen Quelle angekommen sei und bereits, um zu ruhen oder um sich zu baden, seine Chlamys auf dem neben ihm befindlichen Stamm abgelegt habe, erblicke sein Spiegelbild und werde angesichts dessen von staunendem Entzücken ergriffen. Die am Schenkel vorhandenen Stützen sollen auch bei dieser Deutung von einem Eros herrühren, und zwar scheine es nach Analogie kampanischer Wandbilder, daß der Liebesgott mit der einen Hand den Schenkel des Jünglings berührt und mit der anderen auf das Spiegelbild hingewiesen habe. Man nimmt dann an, die Statue habe als Schmuck eines Wasserwerkes gedient und sich in einem unter ihr befindlichen Gewässer gespiegelt. Unerklärt bleibt in beiden Fällen die seltsame Kopfbinde. Die Figur ist, nach der Art zu urteilen, wie die Augen angegeben sind, in frühantoninischer Zeit gearbeitet worden. Sucht man nach einem griechischen Vorbilde, so kann man zwischen dem 4. und dem 2. Jahrhundert v. Chr. schwanken, je nachdem man den einfachen Formen des Körpers oder dem Kopf mit seiner „pergamenischen" Lockenperücke mehr Bedeutung zumessen will.

Vatikan-Katalog II p. 594 n. 396 T. 56.

202 (398) **Statue des Kaisers Opellius Macrinus** (217—218 n. Chr.).

Vormals in der Sammlung Borioni. Ergänzt die Nase, Teile des Paludamentum, drei Finger der L., der Griff des Schwertes, der Daumen der r. Hand, Flicken an Beinen und Füßen.

Sie ist die einzige erhaltene Statue, die sich mit hinreichender Sicherheit auf diesen Kaiser deuten läßt. Herodian (V 2, 3—4) berichtet, Macrinus habe in der Anordnung des Bartes, im Gange und in der Weise des Sprechens Marc Aurel nachgeahmt. Unsere Statue läßt diese Nachahmung hinsichtlich der Behandlung des Bartes deutlich erkennen. Sie ist für ihre Zeit nicht übel ausgeführt.

Bernoulli römische Ikonographie II 3 p. 76 n. 5, p. 78. Vatikan-Katalog II p. 601 n. 398 T. 56.

203 (399) Gruppe, Asklepios und Hygieia.

Gefunden auf dem Forum von Praeneste (Palestrina). Ergänzt an der Figur des Asklepios der Kopf, ein Stück im r. Handgelenk, drei Finger der r., vier der l. Hand, das r. Knie, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, sehr viele Stücke des Gewandes, des Schlangenstabes, der Schlange und der Zehen, an der Figur der Hygieia der Kopf bis auf einen Teil des Gesichtes, die r. Hand mit der Schale, die drei mittleren Finger der l. Hand, Flicken im Gewande, außerdem der größte Teil der Plinthe.

Asklepios sitzt auf einem Thronsessel. Die auffällig weichen Formen seines Körpers und der Vergleich mit einer sehr verwandten Gruppe in Kopenhagen, an der die Köpfe beider Gestalten erhalten sind, lassen vermuten, daß der Gott auch hier nicht als bärtiger Mann, sondern als Jüngling gebildet war. Neben ihm steht, kleiner an Wuchs, Hygieia, die sich an den Vater anschmiegt, die L. auf seine Schulter legt und mit der R. der um den Stab des Gottes gewundenen Schlange eine Schale entgegenstreckt. Die mäßig ausgeführte Gruppe geht auf ein vorzügliches Original zurück. Sie erscheint wohl in sich abgeschlossen und veranschaulicht in ebenso klarer wie anmutiger Weise das innige Verhältnis zwischen den beiden Heilgottheiten. Die Anordnung der Falten, die sinnlich reizende Bildung des jungfräulichen Körpers und die etwas gesuchte Art, wie der Künstler die r. Schulter der Hygieia entblößt hat, — all dies deutet auf die hellenistische Kunst, manches auf Zusammenhang mit der attischen Kunst, und so sei wenigstens an die entsprechende Gruppe eines attischen Bildhauers Nikeratos erinnert, die zur Kaiserzeit im Tempel der Concordia zu Rom aufgestellt war (Plin. n. h. 34, 80). Für die Rückführung auf eine analoge Gruppe des Xenophilos und Straton von Argos (Paus. II 23, 4) fehlt jeder greifbare Anhalt, und der Beziehung auf die Gruppe der beiden Gottheiten zu Gortys in Arkadien (Paus. VIII 28, 1), ein Werk des Skopas, widerspricht der ausgesprochen hellenistische Stil der vatikanischen Gruppe. Immerhin ist es nicht unwesentlich, daß Asklepios auch dort jugendlich gebildet war.

Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I 2 p. 2779, p. 2780. Vatikan-Katalog II p. 602 n. 399 T. 51. Arndt Collection Ny-Carlsberg p. 140ff. Fig. 17 (ebendort ist auch Pl. 96 die Kopenhagener Gruppe publiziert).

204 (401) Fragment einer Gruppe, Sohn und Tochter der Niobe.

Ergänzt der l. Zeigefinger, Teile der r. Finger und der l. Fuß des Mädchens. Der Kopf (ergänzt die Nase und ein Stück der Oberlippe

ist antik aber nicht zugehörig, was sich aus dem verschiedenen Marmor und Stile, sowie daraus ergibt, daß sich auf der r. Schulter der Ansatz einer Locke erhalten hat, die in keinerlei Zusammenhang mit dem wohl erhaltenen Haare des Kopfes steht. An den Resten des Bruders sind Flicken im l. Unterarm und im Gewand unter der R. des Mädchens ergänzt; andere Flicken in dem Fels und zwei Stücke neben dem Stamme.

Dargestellt ist ein unter der r. Brust verwundetes Mädchen, das sterbend zusammenbricht, indem es sich mit dem r. Oberarm auf den Schenkel einer hinter ihm vorschreitenden männlichen Figur stützt. Die Wunde ist durch ein Bohrloch ausgedrückt, das offenbar zur Aufnahme eines aus Bronze oder Holz gearbeiteten Pfeiles diente. Von der männlichen Figur haben sich nur das vorgesetzte l. Bein mit dem darüber herabfallenden Mantel und der l. Vorderarm erhalten, dessen Hand auf der l. Schulter des Mädchens liegt. Doch genügen diese Reste, um eine Gestalt zu erkennen, die in allem Wesentlichen einem in den Florentiner Uffizien befindlichen Niobiden entsprach. Andererseits sind an der Florentiner Statue Spuren vorhanden, die beweisen, daß sie mit einer anderen Figur eine Gruppe bildete. Der Rand des über den l. Oberschenkel herabfallenden Mantels ist von moderner Hand abgearbeitet, und die Falten sind in eigentümlicher Weise zurückgeschoben. Wir haben demnach anzunehmen, daß an der überarbeiteten Stelle ursprünglich etwas eingriff, was den natürlichen Fall des Gewandes hinderte und nach Analogie des vatikanischen Fragmentes nichts anderes gewesen sein kann, als der aufgestützte Arm des vor dem Bruder zusammensinkenden Mädchens. Also ist der Niobide in unserem Exemplare nach dem Florentiner zu ergänzen: er blickt empor und streckt den in den Mantel gewickelten l. Arm aufwärts, um sich und die verwundete Schwester zu decken. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Kopien besteht darin, daß der Jüngling in Florenz mit dem l. Fuße auf eine Bodenerhöhung tritt, sodaß der Fuß dort mit dem Schienbein einen spitzeren Winkel bildet und die ganze Figur mehr nach vorne überhängt, wodurch der Eindruck des hastigen Herbeieilens entschieden gesteigert wird. Wir können nicht mehr ahnen, welche Gründe den Bildhauer der römischen Replik zu seiner Änderung bewogen, denn man wird die bessere Lösung, wie wir sie an der Florentiner Figur kennen lernen, doch wohl für das Original in Anspruch nehmen wollen. Auffallend ist es, wie reliefmäßig die Komposition gehalten ist, eine Eigenheit, die wir auch an den meisten anderen Figuren der Niobidengruppe beobachten können. Der Künstler hat die Anregung zu dieser Mädchenfigur aus einer früheren Darstellung des gleichen Gegenstandes geschöpft, einem Gemälde, dessen Nachwirkung sich auch in einigen Sarkophagreliefs erkennen läßt (n. 382). Der Kopf des Mädchens stammt von der Kopie eines älteren Werkes.

Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 182 Abb. 34. Vatikan-Katalog II p. 608 n. 401 T. 57. — Über das Gemälde vgl. Robert im 24. Halleschen Winckelmanns-Programm p. 12 u. sonst; Rodenwaldt die Kompos. d. pomp. Wandgem. p. 8 Anm. 2, p. 188; Götting. gel. Anz. 1910 n. 12 p. 799 ff.; Neue Jahrb. für das klass. Altert. XXVII (1911) p. 182 T. III 9.

205 (405) **Wasserträgerin.**

Gefunden auf dem Forum von Praeneste (Palestrina). Ergänzt sehr viele Teile der Haare, die untere Hälfte der Nase, die Unterlippe mit Kinn, die l. Braue, der Rand des l. Ohres, der Hals, Flicken in Brust und Rücken, beide Arme, das l. Knie, Flicken im Gewande, Teile der Zehen, die Schale, der Baumstamm. Doch ist die Schale durch ein oberhalb des l. Knies, der Stamm durch ein auf der Plinthe erhaltenes Stück gesichert. Obwohl der Kopf nicht weit von dem Körper gefunden sein soll, kann er doch nicht zu ihm gehören, da er im Verhältnis zu dem Körper zu klein und weniger gut ausgeführt ist.

Das ursprüngliche Motiv ist durch Wiederholungen in der pompeianischen Wandmalerei gesichert. Das Mädchen rückt eine Schale, die es mit beiden Händen angefaßt hält, auf dem vor ihm befindlichen Baumstamme zurecht und hilft dabei, da die Schale schwer ist, mit einem leisen Drucke des l. Knies nach. Offenbar war der Baumstamm durchbohrt, und aus der Mitte der Schale quoll Wasser empor, natürlich nur bis zu geringer Höhe. Die feinen Motive stammen aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (vgl. den Typus der Venus von Capua, n. 1918). Da es sehr unwahrscheinlich ist, daß man in jener Zeit bereits dekorative Brunnenfiguren gearbeitet habe, wird man annehmen müssen, ein Künstler der Kaiserzeit habe die Motive älterer Werke zu einer Neuschöpfung verwendet oder das Original eine andere Bestimmung gehabt: die Figur könnte in einem Heiligtum gestanden, das Becken Sprengwasser enthalten haben.

Vatikan-Katalog II p. 616 n. 405 T. 58. Die zum Vergleich herangezogenen Figuren der pompeianischen Wandmalerei: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens n. 1056—1062.

206, 207 (412, 413) **Zwei Prachtkandelaber.**

Gefunden bei den von Bulgarini südöstlich von dem kleinen Palaste in der tiburtiner Villa des Hadrian vorgenommenen Ausgrabungen, vormals im Palazzo Barberini (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCXLI n. 139. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152). An beiden sind die Plinthe, die darüber liegende, in Löwenklauen auslaufende Platte, sowie mancherlei Stücke an den Rändern der dreiseitigen Basis und an den Akanthosblättern des Schaftes ergänzt.

Diese mit großer Virtuosität ausgeführten Prachtkandelaber sind in ihren oberen Teilen offenbar durch Metallarbeiten dieser Art bestimmt. Die Ausführung zeigt die für die Plastik der hadrianischen Epoche bezeichnende glatte Eleganz. An den dreiseitigen Basen ergeben sich je drei umrahmte, nach oben verjüngte Seitenflächen. Jedes dieser Felder ist mit einer Göttergestalt in Relief verziert. Damit sich die Figuren harmonischer in das tektonische Ganze einfügen, hat ihnen der Bildhauer weniger in der Behandlung des Nackten als in der Stellung, in der Tracht und zum Teil in der

Anordnung des Haares etwas von der feierlichen Weise des altertümlichen Stiles gegeben. Die Seitenflächen der einen Basis zeigen Zeus mit Donnerkeil und Zepter, Hera, die R. auf ein Zepter stützend, und Hermes, mit dem anspringenden Widder, den er an einem der Hörner aufrecht hält, und einer Schale in der R. Wenn die Figuren der Hera und des Hermes, wie auf der anderen Basis die der Aphrodite und Pallas auf Plinthen stehen, so erklärt sich das einfach daraus, daß der Bildhauer den beiden anderen Gottheiten — Zeus und Ares — als den bedeutendsten überragende Größe geben wollte, nicht daraus, daß jene zum Unterschied von diesen nach Statuen kopiert wären. Die einzige Figur, deren statuarisches Vorbild wir noch heute in zahlreichen Kopien nachweisen können, ist gerade der Zeus. Seine gewaltige, von physischer Kraft strotzende Figur gibt uns einen anschaulichen Begriff von den Vorstellungen, die sich die Hellenen von dem Göttervater machten, unmittelbar bevor Pheidias in seiner olympischen Statue einer neuen, geistig vertiefteren Auffassung Ausdruck verlieh. Auf der Basis des anderen Kandelabers sieht man Ares, die R. auf einen Speer stützend, das Haupt bedeckt mit einem Helme, dessen hoher Busch von einer Chimaira gestützt wird, Aphrodite nach altertümlicher Weise in der L. eine Blume haltend und mit der R. einen Zipfel ihres Obergewandes emporziehend, endlich Pallas im Begriff, die heilige Schlange zu tränken; ihr Helm ist ähnlich wie der der Athena Parthenos des Pheidias mit Flügelrossen geschmückt, und der gewaltige Busch wird ebenso wie dort von einer Sphinx getragen. In der Figur der Pallas hat man ohne hinreichende Gründe eine Nachbildung der Athena Hygieia des Pyrrhos, in der Aphrodite eine Nachbildung der Sosandra, einer berühmten Statue des Kalamis, erkennen wollen.

Vielleicht entsprach diesem Kandelaberpaar ein zweites, auf dem die übrigen sechs olympischen Götter in ähnlicher Weise einander gegenüber gestellt waren.

Hauser die neu-attischen Reliefs p. 63 n. 92, 93, p. 151—154, p. 169. Vatikan-Katalog II p. 627 n. 412, p. 631 n. 413 T. 60, 61. Über die Zeusfigur: Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 258; vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 746f.

Zwischen den beiden Kandelabern:

208 (414) **Statue der schlafenden Ariadne.**

Sie wurde bereits unter Julius II. als Schmuck eines Brunnens im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch des arch. Inst. V 1890 p. 18, p. 38, p. 57). Ergänzt die Nase, die Lippen fast ganz, ein Teil der Lider des r. Auges, die r. Hand, der kleine und der Goldfinger der l. Hand, allerlei Flicken im Gewande, der Felsen, auf dem die Figur liegt, nebst dem unter dem l. Ellenbogen über den Felsen herabhängenden Gewandende und dem Streifen desselben Gewandes, der sich in horizontaler Richtung von dem Felsenvorsprunge bis zu den vertikal unter dem Oberschenkel herabreichenden Falten erstreckt.

Wie sich aus der Vergleichung anderer Denkmäler (z. B. n. 210) ergibt, ist Ariadne dargestellt; sie schläft, während sie von Theseus verlassen wird. Leider ist die Figur bei der Ergänzung des Felsens zu weit auf ihre l. Seite gelehnt worden. Die Lage hat dadurch etwas Gezwungenes, Unruhiges bekommen, was sofort verschwinden würde, wenn man die Gestalt weiter zurück und mit dem Oberkörper niedriger legen könnte. Man hat sich durch den Eindruck dieser Lage und die Mannigfaltigkeit der lebhaft gekreuzten Faltenzüge zu Schlüssen auf den Seelenzustand der Schläferin verleiten lassen, als sei Ariadne von Unheil verkündenden Träumen heimgesucht. Eine derartige Auffassung, die sich, streng genommen, weder beweisen noch widerlegen läßt, findet in der Überlieferung der Sage keinen Anhalt: Ariadne ist ahnungslos am Meeresufer eingeschlafen; desto tiefer trifft sie beim Erwachen die furchtbare Überraschung. Die Lage des Körpers und der Gewandteile aber läßt sich vollkommen überzeugend aus der Absicht des Künstlers erklären, alle Teile seiner Komposition zur lebhaftesten Wirkung zu bringen, einer Absicht, die sich gelegentlich zu raffinierter Berechnung steigert. Dadurch, daß die Beine übereinandergelegt sind und der r. Arm erhoben ist, ergibt sich die wundervolle, in Wellen ansteigende Linie des oberen Konturs. Die Arme umgeben den Kopf, daß er zwischen ihnen wie eingebettet ruht. Den schlanken Körper kleidet ein Gewand, das an der r. Körperseite offen ist; es hat sich auf der l. Schulter gelöst, und der Stoff hängt hier über das hochliegende Gürtelband nieder. Dadurch wird die l. Brust unverhüllt sichtbar; aber auch an der r. Seite wird ein Teil der Brust und des Leibes entblößt, so daß der Blick des Beschauers auf den sanften Wellen der jugendlichen Formen niedergezogen wird bis zu dem Heiligtum des jungfräulichen Leibes, das ihm doch selbst verhüllt bleibt. Ein weites gefranstes Himation ist über den Fels gebreitet; es bedeckt den Hinterkopf und ist von beiden Seiten um die Beine geschlagen, so daß die sich kreuzenden Ränder den Fluß der feinen Falten des Untergewandes höchst wirkungsvoll unterbrechen. Endlich ist die Art, wie das Himation die Beine zu einer einheitlichen Masse zusammenfaßt und doch mit dem Zuge der bald straff gespannten, bald in reichem Spiel gelösten Falten ihre Bewegung klar zum Ausdruck bringt, der höchsten Bewunderung wert.

Die Ausführung der Statue ist ganz vorzüglich, doch fehlt es nicht an einigen Anzeichen, die uns vielleicht verbieten, in ihr ein Original zu erkennen: am r. Unterschenkel sind Untergewand und Mantel nicht voneinander geschieden (auch Bemalung konnte hier nichts helfen); die einzelnen Haarsträhnen sind durch Bohrgänge voneinander getrennt, wie wir sie nur an Kopien zu sehen gewöhnt

sind. Dagegen bedeutet der Vorwurf, das Gesicht sei schief, für diese Frage nichts; es handelt sich um eine jener Unregelmäßigkeiten, wie wir sie an antiken Köpfen häufig bemerken und die nicht auf Nachlässigkeit, sondern auf optischer Berechnung beruhen. Hier ist die r. Gesichtshälfte stärker entwickelt als die l. in Rücksicht darauf, daß der Beschauer den Kopf in Dreiviertelsprofil von seiner l. Seite aus sehen sollte. Lange hat man darum gestritten, ob die Figur allein oder mit anderen zu einer Gruppe vereint aufgestellt gewesen sei. Diese anderen Figuren müßten Dionysos und sein Gefolge dargestellt haben. Tatsächlich erscheint die Figur in dieser Umgebung auf einer Münze von Perinth. Sehr ähnlich ist die Ariadne auf dem Relief n. 210. Auch sonst fehlt es nicht an Reliefs und Malereien des gleichen Gegenstandes, aber auf ihnen ist die Figur der Ariadne der Statue nur noch in den allgemeinen Zügen vergleichbar, ein Zeichen, daß den Künstlern jener Reliefs und Gemälde als gemeinsames Original jedenfalls keine derartige Gruppe mit unserer Statue als Mittelpunkt vorgelegen hat. Tatsächlich ist denn auch die Figur an sich nicht mißzuverstehen, sobald wir nur annehmen, was im Grunde selbstverständlich ist, daß das Original in einem Heiligtum des Dionysos aufgestellt war.

Die Formen der vatikanischen Statue haben den großartigen prächtigen Stil der hellenistischen Epoche. Wir dürfen das Original am ehesten einem kleinasiatischen Künstler von der Wende des 3. zum 2. Jahrhundert v. Chr. zuschreiben.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 167. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 74, 1. Vatikan-Katalog II p. 636 n. 414 T. 57; p. 757. Löwy griech. Plastik p. 95 T. 123, 214. — Die Münze von Perinth z. B. bei Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums I p. 126 Fig. 131. Die Sarkophage sind zusammengestellt in den Berichten d. Kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. phil.-hist. Kl. 1860 p. 26. Vgl. auch Robert die ant. Sarkophagreliefs III p. 174. Über die Wandbilder s. Helbig Untersuchungen über die kamp. Wandmalerei p. 252—257 und die Bemerkungen zu unserer n. 210.

Diese Statue steht auf:

209 **Sarkophag mit dem Gigantenkampfe.**

Gefunden 1748 zwischen der Via Labicana und Praenestina bei Tor Pignattara. Vormals im Besitze des Bildhauers Cavaceppi.

Wir müssen es unentschieden lassen, ob man sich die Götter, gegen die wir die Giganten anstürmen sehen, einfach hinzuzudenken hat oder ob sie in kleineren Dimensionen auf dem verlorenen Deckel dargestellt waren, wie bisweilen Apollon und Artemis auf den Deckeln von Sarkophagbehältern, deren Reliefs sich auf den Niobemythos beziehen (z. B. auf n. 1209). Die Giganten, deren Beine durchweg in Schlangenleiber auslaufen, schleudern Felsblöcke empor und suchen mit riesigen Baumästen wie mit Stierhäuten, die sie um den l. Arm gewickelt haben, die göttlichen Geschosse zu parieren. Aber wir erkennen, daß ihr wütender Ansturm vergeb-

lich ist. Ein jugendlicher Gigant liegt bereits entseelt auf dem Boden; ein zweiter windet sich in Todeszuckungen; zwei andere brechen zusammen, der eine von einem Donnerkeil in den Rücken getroffen. Die Komposition ist klar und voll dramatischen Lebens. Doch zeigt sie einen entschieden malerischen Charakter und außerdem einzelne Motive, die den Bedingungen des Reliefs zuwiderlaufen, mit dem Pinsel dagegen ohne Schwierigkeit ausgedrückt werden können. Es gilt dies im besonderen für die Verkürzung, in der Kopf und Rücken des nach vorn zusammenstürzenden Giganten wiedergegeben sind. Hiernach scheint es, daß der Sarkophagarbeiter durch ein den Gigantenkampf darstellendes Gemälde bestimmt wurde, ein Gemälde, das wir bei der nahen Verwandtschaft einzelner unter den Gigantenköpfen mit den Galliertypen der ersten pergamenischen Schule der hellenistischen Epoche, insbesondere dem Kreise der pergamenischen Kunst vom Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. zuschreiben dürfen.

Robert die antiken Sarkophagreliefs III T. XXVI n. 94—94[b] p. 113. Vatikan-Katalog II p. 643 n. 414a T. 53.

210 (416) **Mutmaßliche Friesplatte.**

Die Platte wurde nach einer nicht sicher verbürgten Überlieferung im 16. Jahrhundert in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 166) und vom Kardinal Ippolito d'Este seinen zu Ferrara herrschenden Verwandten geschenkt (vgl. jedoch n. 255, 256). Sie wurde zweimal restauriert, und unter Gregor XVI. für den Vatikan erworben. Ergänzt das ganze l. Drittel der Platte, derartig daß von der in der l. Nische angebrachten Statuette nur ein Stück des l. Armes und die darüber herabfallende Nebris antik sind, ein Stück des Oberkörpers an jeder der beiden männlichen Figuren des Mittelreliefs, die Nase und r. Brust der Ariadne, allerlei kleine Flicken an anderen Teilen des Reliefs, der r. Arm der Statuette in der r. Nische, die r. von dieser Statuette angebrachte Säule, mancherlei Stücke an den anderen Säulen und den Gesimsteilen. In der oben dargestellten Jagdszene sind an dem Eros nur der Kopf, die Flügel, die r. Hand mit dem Schwerte und der l. Fuß, an dem Panther nur die beiden Hintertatzen und die l. Vordertatze, an dem Baume nur der Stamm antik.

Die Dekoration der Platte gibt in verkürzter Weise eine Wand wieder, in der zwei Nischen mit je einer Statue angebracht sind, während das zwischen den beiden Nischen liegende Feld mit einem Relief verziert ist. Wie es scheint, bildete diese Platte mit anderen entsprechenden einen Fries. Die Anordnung ihres Schmuckes ist offenbar durch die griechisch-römische Wandmalerei bestimmt, die öfters ähnliche Motive in friesartiger Weise zusammenstellt. Das in der Mitte angebrachte Relief zeigt die schlafende Ariadne ähnlich behandelt wie in der Statue n. 208. Vor ihr sieht man Theseus, wie er im Begriffe, die Geliebte zu verlassen, bereits den l. Fuß auf die Schiffsleiter setzt, oben die Personifikation der Insel Naxos. Hinter Ariadne ragt über den Felsen ein junger Satyr empor, der die Schläferin betrachtet, ein Vorbote des Dionysos, der im Kreise seines Schwarmes ankommt, um die Verlassene als seine

Braut heimzuholen. Da die Hauptzüge dieser Komposition auf einem Sarkophagrelief in Konstantinopel und auf einigen pompejanischen Wandbildern wiederkehren, hat man mit Recht auf ein gemeinsames malerisches Vorbild geschlossen, und dieses in einem der Gemälde vermutet, die sich nach Pausanias (I 20, 3) im Tempel des Dionysos Eleuthereus zu Athen befanden. In der l. Nische hat der Ergänzer eine Figur des Dionysos angebracht. Doch leuchtet es ein, daß ein Satyr oder Silen zu der Mänade in der entsprechenden Nische ein besseres Gegenstück abgeben würde. Das Gesims, das am oberen Rande der Platte vorragt, wird auf beiden Seiten von einer geflügelten Sphinx und einer kegelförmigen Stütze getragen. Zwischen den Wölbungen der beiden Nischen sieht man einen Eros, der, mit einem Schwerte zum Hiebe ausholend, einen Panther verfolgt. Vgl. n. 255, 256.

Vatikan-Katalog II p. 649 n. 416 T. 53, 61. Arch. Jahrbuch XXV (1910) p. 140 ff. Abb. 6. Götting. gelehrte Anzeig. 1910 p. 42—44. — Die architektonische Einteilung des Frieses kehrt merkwürdig ähnlich an einem indischen Relief wieder, das zu jener Klasse indischer Skulpturen gehört, an denen man auch sonst Einwirkungen griechisch-römischer Kunst bemerkt hat; es ist publiziert in den Atti del congresso internazion. di scienze storiche (Roma 1903) VII p. 74 Fig. 6. Man wird gemeinsame Vorbilder im griechischen Osten voraussetzen dürfen. Vgl. darüber zuletzt Ippel der dritte pomp. Stil p. 34 f. mit Abb. 13.

211 (417) **Statue des Hermes.**

Vormals in der Villa Montalto, später in der Sammlung von Thomas Jenkins. Ergänzt Teile beider Kopfflügel, die Nase, ein Stück der Oberlippe, des Halses und der Agraffe, der r. Arm vom Biceps abwärts, ein Teil des l. Oberarmes, der vordere Teil des l. Unterarmes mit dem darüber fallenden Stücke der Chlamys, der Caduceus, beide Kniee, Teile der Zehen, der oberhalb der Lyra ansetzende Teil des Stammes, das l. Horn der Lyra und andere unbedeutende Splitter.

Da die Statue in der Bildung des Kopfes eine nahe Verwandtschaft mit dem Diskobolen des Myron (vgl. n. 1363) bekundet und ihr Stil, soweit die schlechte Ausführung eine Urteil gestattet, eine gewisse Strenge zeigt, so hat man sie mit Recht zu einem Typus jenes Meisters in Beziehung gesetzt. Doch scheint der Kopist sein Vorbild nicht getreu, sondern mit mancherlei Modifikationen wiedergegeben zu haben. Die freie Anordnung der Chlamys steht mit der sonstigen Strenge der Statue in entschiedenem Widerspruch. Auch dürfte die große, runde, mit dem Relief eines Widderkopfes verzierte Agraffe, durch die das Gewand zusammengehalten wird, unter den im 5. Jahrhundert v. Chr. gearbeiteten Schmucksachen schwerlich irgendwelche Analogie finden. Ferner sind die Kopfflügel in einer eigentümlich unorganischen Weise angesetzt, die wir unmöglich einem attischen Meister des 5. Jahrhunderts zutrauen dürfen (sie fehlen außerdem an zwei Repliken des Kopfes; dafür sind dort die Haare von einer Schnur durchzogen). Endlich ist der am r. Beine angebrachte Palmenstamm sicher eine Zutat des Kopisten (über seine Bedeutung vgl. die Bemerkungen zu n. 142). Die Lyra ist

beigefügt, weil der Mythos Hermes als ihren Erfinder feierte. Wenn es sich somit herausstellt, daß mehrere Bestandteile, die unsere Statue als Hermes bezeichnen, an dem Vorbilde fehlten, so dürfen wir es vielleicht als möglich betrachten, daß dieses nicht den Gott, sondern einen anderen Jünglingstypus darstellte und der Typus erst von der Plastik der römischen Periode in den Götterboten verwandelt wurde, doch ist zu bedenken, daß die eine Replik des Kopfes beim athenischen Dipylon gefunden wurde, also sehr wohl von einem der Gräber stammen könnte, die man gerne mit Bildern des Hermes schmückte. Der Name Ingenuus, dessen Genitiv auf der Plinthe eingemeißelt ist, scheint der des Steinmetzen zu sein, der die Statue ausführte.

Furtwängler Meisterwerke p. 361 Fig. 48. Corp. inscr. lat. VI 4 n. 29795. Vatikan-Katalog II p. 656 n. 417 T. 61. — Die Originalität der Kopfflügel und der Chlamys ist kürzlich ohne überzeugende Gründe in den Rendiconti della R. Accademia dei Lincei 1909 p. 368 ff. verteidigt worden. Für jene beweist ihr Vorhandensein an einem späteren Hermeskopfe, der augenscheinlich von dem myronischen abgeleitet ist, nicht das Geringste, da sie vom 4. Jahrhundert an häufiger vorkommen. Sollte das Original der Statue eine Chlamys getragen haben, so müßte der Kopist sie vollkommen umstilisiert haben. Der Ansicht, das Original habe Perseus dargestellt, widersprechen die beiden Repliken des Kopfes mit der einfachen Schnur im Haare, man müßte denn annehmen, daß hier zwei Kopisten ohne erfindlichen Grund in gleichem Sinne variiert hätten.

212 (420) **Geharnischte Statue** mit dem Kopfe des Lucius Verus.

Gefunden unter den Ruinen von Castrum novum (bei Civitavecchia). Ergänzt eine Locke über der Stirn, Teile der Nase und beider Ohren, der Hals, allerlei Einzelheiten an dem Panzer und seinem Schmuck, die Extremitäten, der Stamm, die Plinthe.

Der Rumpf ist zweifellos im 1. Jahrhundert der Kaiserzeit gearbeitet worden. Der Panzer ist oben mit einem Gorgoneion, in der Mitte mit einer Siegesgöttin, die einen Palmenzweig und ein Füllhorn hält, auf jeder Seite mit einem Tropaion verziert, unter dem ein besiegter Barbar kniet. Die zu unterst angebrachte Frauengestalt, deren Gewandbausch mit Früchten gefüllt ist, stellt die Erde dar; sie hat in diesem Zusammenhange den gleichen Sinn wie die entsprechende Figur auf dem Panzer der Augustusstatue n. 5. Sie blickt dankbar zu der Viktoria empor, die ihr mit dem Siege — der Palme — den Überfluß bringt (das Füllhorn). Von den Barbaren ist einer ein Vertreter des Nordens oder Westens, der andere ein Orientale; unter den Trophäen mischen sich Waffen aller Art. So deutet auch dieser Reliefschmuck auf die Unterwerfung des ganzen Erdkreises, und der Torso kann ursprünglich kaum einen andern Kopf als den des Augustus getragen haben. Der Ergänzer hat ihm vielmehr einen früher in der Villa Mattei befindlichen Kopf des Lucius Verus († 169 n. Chr.) aufgesetzt, der zu den besten aus der Zeit der Antonine erhaltenen Porträts gehört. Der für diesen Kaiser bezeichnende finstere und tückische Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben. Die Behandlung des Haupt- wie des

Barthaares liefert einen schlagenden Beleg für die effektvolle Weise, in der die damaligen Bildhauer den Bohrer zu handhaben verstanden.

Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 206 n. 2. Vatikan-Katalog II p. 661 n. 420 T. 62.

Ungefähr in der Mitte der Galerie:

213 **Aschengefäß aus orientalischem Alabaster.**

Gefunden 1777 unter dem Eckhause des Corso und der Piazza S. Carlo gegenüber der Via della Croce. Ergänzt der Fuß und Stücke an den Henkeln.

Das elegant geformte Gefäß ist aus dem honiggelben, gestreiften und undurchsichtigen Alabaster gearbeitet, den Plinius (n. h. 36, 61) als die geschätzteste Gattung dieser Steinart bezeichnet. Es erhält ein besonderes Interesse durch sechs gleichzeitig und an derselben Stelle gefundene Inschriften. Drei davon sind Grabinschriften. Die eine bezieht sich auf Livilla, die unter der Regierung des Claudius auf Anstiften der Messalina getötete jüngste Tochter des Germanicus (Corpus inscr. lat. VI n. 891; sie ist eingelassen in die Basis der angeblichen Florastatue, Museumsnummer 410), die zweite auf den von Caligula beseitigten Enkel des Kaisers Tiberius, Tiberius Gemellus (C. I. L. VI n. 892; eingelassen in die Basis der Statue n. 212 = Museumsnummer 420), die dritte, von der sich nur das Schlußwort Vespasiani (C. I. L. VI n. 893) erhalten hat, entweder auf Vespasians Gemahlin Domitilla oder auf Flavius Clemens Vespasianus, den Sohn des Vetters des Domitian. Die drei anderen Inschriften melden, daß an dieser Stelle drei in zartem Alter verstorbene Söhne des Germanicus verbrannt wurden (C. I. L. VI n. 888—890, eingelassen in die Basen der mit n. 248, 408 und 417 bezeichneten Statuen). Sie beweisen, daß das Terrain, aus dem alle diese Denkmäler zutage kamen, zu dem auf dem Marsfelde gelegenen Platze gehörte, wo man die Leichen der Mitglieder des kaiserlichen Hauses verbrannte (bustum Caesarum). Der Grund, weshalb die Asche des Tiberius Gemellus und die der Livilla, obwohl sie dem julischen Geschlechte angehörten, nicht in dem Familienbegräbnisse der Julier, dem Mausoleum des Augustus, sondern an einer benachbarten Stelle des Marsfeldes beigesetzt wurden, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Doch liegt der Gedanke nahe, daß es geschah, weil sie sich die Ungnade ihrer kaiserlichen Verwandten zugezogen hatten und infolge davon als ausgeschieden aus dem Familienverbande betrachtet wurden. Da das Alabastergefäß in unmittelbarer Nähe der der Livilla gewidmeten Grabschrift gefunden wurde, scheint es wohl möglich, daß darin die Asche dieser Tochter des Germanicus geborgen war.

Über die Inschriften: Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1886 p. 1155—1156, p. 1158. Vatikan-Katalog p. 664 n. 420a, T. 55. — Vgl. eine im März 1910 in Metz gefundene Alabasterurne (Römisch-germanisches Korrespondenzblatt III 1910 p. 49 Abb. 11).

Das Zimmer der Büsten.

Erstes Zimmer.

Rechts auf der unteren Konsole:

214 (278) **Angeblicher Kopf des Otho.**

Ergänzt die Nase, die Spitze des Kinnes, allerlei Flicken im Gesicht, ein Stück am l. Ohr und am Halse darunter, der größte Teil des Hinterkopfes. Die Alabasterbüste ist antik, aber nicht zugehörig.

Der Kopf erinnert in dem Profile wie in dem sinnlichen Ausdrucke an die durch Münzen bekannten Porträts des Otho. Auch ließe sich in der Weise, in der das Haar angeordnet ist, recht wohl die Perücke erkennen, die dieser Kaiser nach Sueton (Otho 12) trug. Trotzdem ist die Deutung auf Otho abzuweisen, da der Stil frühestens auf das Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. hinweist und wir schwerlich annehmen dürfen, daß damals noch Porträts jenes Kaisers gearbeitet wurden.

Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 8—9 Fig. 2. Vatikan-Katalog II p. 479 n. 278 T. 63.

215 (277) **Kopf des Nero als Kitharöden.**

Ergänzt ein Teil des Oberschädels, die Nase, Stücke an den Lippen der Stirn, den Augenlidern, den Wangen, dem r. Ohre, den Haaren um beide Ohren, dem Lorbeerkranze, die von dem Kranze herabfallenden Bänder, abgesehen von den oberen Ansätzen, der Hals, die Büste.

Wir wissen durch Sueton (Nero 25), daß Nero nach der Kunstreise, die er durch Griechenland unternahm, Statuen anfertigen ließ, die ihn in Kitharödentracht darstellten. Offenbar rührt der vatikanische Kopf von einer derartigen Statue her. Der Bildhauer ging darauf aus, das Gesicht des Kaisers einem Typus des Apoll, des Gottes, dem Nero als dem mythischen Prototyp siegreicher Kitharöden eine besondere Verehrung entgegenbrachte, möglichst ähnlich zu gestalten. Die Züge sind in diesem Sinne stark idealisiert, ohne jedoch ihre Individualität vollständig einzubüßen. Auch das Haar ist in der für den Kitharöden-Apoll bezeichnenden Weise angeordnet und dem das Haupt umgebenden Lorbeerkranze dient als Mittelpunkt ein Edelstein, wie wir ihm häufig an dem Kranze jenes Gottes begegnen (vgl. z. B. n. 263).

Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 392 n. 5, p. 393 Fig. 56. Vatikan-Katalog II p. 478 n. 277 T. 63.

216 (275) **Kopf eines greisen hellenistischen Herrschers.**

Ergänzt die Nase, Flicken in der l. Braue, beiden Wangen und dem Hinterkopfe, das l. Ohr fast ganz, der Hals und die Büste.

Das greise Haupt ist von einem breiten, umränderten Bande umgeben, das mit zwei kranzartigen Reihen von Blattbüscheln in flachem Relief geschmückt ist; über der Stirne endigen die beiden

Reihen bei einem großen Medaillon, das mit einem jugendlich-männlichen Kopfe in Profil verziert ist. Längs beider Seiten wird das Band von kleinen Weinblättern garniert, die über die Haare fallen. Die frühere Deutung des Kopfes als Augustus braucht heute nicht mehr widerlegt zu werden. Zweifellos ist der Kopf, dessen feiner Naturalismus in entschiedenem Gegensatze zu der akademischen Richtung der augusteischen Hofkunst steht, ein griechisches Porträt hellenistischer Zeit. Nun hielt man aber das Band fälschlich für ein Herrscherdiadem und riet auf Agathokles oder Antiochos Soter. Doch findet das Band vielmehr seine nächsten Analogien in dem Kopfschmuck einzelner Priester im griechischen Osten, und so hat man deshalb in dem Dargestellten letzthin mit mehr Recht einen Priester des Dionysos, einen siegreichen Dichter oder Schauspieler, oder auch einen Priester im Kulte eines Diadochen vermutet.

Vatikan-Katalog II p. 475 n. 275 T. 63. Schreiber Expedition Sieglin I p. 263.

217 (274) **Kopf des Augustus.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die Nase, Stücke an den Lippen, am Kinn, am Ährenkranze und sonst; ferner die Büste.

Der Kaiser ist in vorgerücktem Alter dargestellt mit einem Kranze von Weizenähren, dem Abzeichen der arvalischen Brüderschaft, deren Mitglied er war.

Bernoulli a. a. O. II 1 p. 30 n. 15. Vatikan-Katalog II p. 475 n. 274 T. 63.

Einen interessanten Gegensatz zu diesem Porträt des gealterten Kaisers bildet:

218 (273) **Kopf des jugendlichen Octavianus.**

Gefunden in den Ausgrabungen, die der englische Konsul R. Fagan 1818 zu Ostia unternahm. Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an den Ohren, die Büste.

Octavianus ist im Übergange vom Knaben- zum Jünglingsalter dargestellt. Sein Kopf bekundet eine zarte Konstitution, aber eine hervorragende Intelligenz und einen festen Willen, dessen Äußerung jedoch durch eine reflektierte, beinah an Schüchternheit streifende Vorsicht gebunden erscheint. Von jugendlicher Frische ist in diesem Gesichte nichts wahrzunehmen. Vielmehr erkennt man deutlich, wie der Gedanke an die ebenso glänzende wie gefahrvolle Zukunft, die ihm bevorsteht, den Knaben früh gereift hat. Der eigentümlich kühle Eindruck, den die feine, aber etwas trockene Ausführung erweckt, paßt vortrefflich zu einer derartigen Charakterisierung. Zweifellos ist dieser Porträttypus nach dem Leben geschaffen worden, aber man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die glatte Art der Marmorbehandlung an diesem Exemplare eher den Gepflogenheiten der hadrianischen Kunst entspricht. Das wird besonders deutlich durch den Vergleich mit einer Replik im britischen Museum. Für

die Annahme einer Wiederholung aus hadrianischer Zeit kann auch der Fundort geltend gemacht werden.

Bernoulli röm. Ikonographie II 1 p. 28 n. 9; p. 62ff. T. II. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 241. 242. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 14 Fig. 2; p. 17. Studniczka bei Domaszewski Gesch. d. röm. Kaiser I p. VIIf. mit Tafel. — Die Londoner Replik s. im Catalogue of greek sculpt. in the Br. M. III p. 149 n. 1876 T. XIII 2.

Rechts oben auf der oberen Konsole:

219 (285) **Büste des Marcus Aurelius.**

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 162). Ergänzt die Nase, Stücke an dem l. Schnurrbart, dem r. Armstumpf und dem Gewande.

Sie gehört zu den besseren Porträts dieses Kaisers, trotz der peinlich minutiösen Weise, in der das Haupthaar und der Bart mit dem Bohrer ausgearbeitet sind.

Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 168 n. 21; p. 177ff. Vatikan-Katalog I p. 483 n. 285 T. 63.

220 (287) **Kopf des Commodus.**

Auf antiker, aber nicht zugehöriger Büste, vom Fürsten Doria-Pamfili dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt die Nase z. T., ein Stück über dem r. Auge, Stücke an den Ohren, dem Halse und der Rückenstütze, der Büstenfuß.

Bernoulli a. a. O. II 2 p. 230 n. 5. Vatikan-Katalog II p. 484 n. 287 T. 63.

221 (292) **Büste des Caracalla.**

Gefunden im Garten des Kardinals Pio Ridolfo von Carpi, einem Garten, der später dem Conservatorio delle Mendicanti gehörte (hinter der Basilica des Constantin). Ergänzt die Nase, der r. Augenknochen, Stücke an den Ohren, beinah die ganze Brust.

Da sich von dieser Büste mehrere genau übereinstimmende Exemplare erhalten haben, so dürfen wir darin das von dem Kaiser gebilligte und offiziell empfohlene Porträt erkennen. Es liefert einen weiteren Beleg (vgl. n. 44, 303) für das hohe Niveau, auf dem sich die Porträtbildung noch im 3. Jahrhundert n. Chr. erhielt. Caracalla († 217 n. Chr.), geboren zu Lyon als der Sohn eines Afrikaners und einer Syrerin, vereinigte afrikanische Wildheit und syrische Spitzbüberei mit gallischer Leichtfertigkeit und Renommage. Der Künstler hat alle diese Eigenschaften in der treffendsten Weise vergegenwärtigt. Mit geradezu Schreck erregender Wahrheit ist der wilde Ausdruck wiedergegeben, auf den Caracalla besonders stolz war. Die starke Wendung des Halses nach der l. Schulter erklärt sich daraus, daß dieser Kaiser den großen Alexander, der einen etwas schiefen Hals hatte, nachzuahmen trachtete.

Bernoulli a. a. O. II 3 p. 51 n. 6, p. 58, p. 60. Vatikan-Katalog II p. 486 n. 292 T. 64.

Auf der Schwelle am Boden:

222 (293 J) **Fragment einer Gruppe,** der r. Arm des Patroklos mit der l. Hand des Menelaos.

Näheres darüber unter n. 236.

Vatikan-Katalog II p. 491 n. 293 J, T. 63.

Links von dem Eingange zum zweiten Zimmer, auf der unteren Konsole:

223 (375) **Idealer jugendlicher Frauenkopf.**

Ergänzt die Nasenspitze und der größte Teil der herabfallenden Locken.

Man hat in diesem reizvollen Kopfe früher fälschlich eine Darstellung der Isis erkennen wollen wegen der Ähnlichkeit des Lockenbündels über der Stirn mit einer Lotosblüte. Derartige Bündel finden sich auch sonst an Werken der griechischen Kunst. Das Original des Kopfes, das augenscheinlich in Bronze gearbeitet war, muß in der Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein.

Vatikan-Katalog II p. 558 n. 375 T. 65, 73. — Eine bronzene Wiederholung dieses Typus in Wien: von Schneider Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des Kaiserhauses T. XXXV p. 13.

224 (376) **Kolossalkopf der Pallas.**

Vormals in Castel S. Angelo. Ergänzt die Nase, Splitter an der Oberlippe wie an den Ohren, fast der ganze Helm, das Ende des Nackenschopfes, die Büste.

Nach der Verwandtschaft zwischen den Gesichtsformen dieses eigenartig schönen Pallastypus und denen der knidischen Aphrodite (vgl. n. 310) kann man darauf schließen, daß sein Original im 4. Jahrhundert v. Chr. von einem dem Praxiteles verwandten Künstler geschaffen wurde.

Vatikan-Katalog II p. 560 n. 376 T. 65.

Unter dem benachbarten Fenster:

225 (377 F) **Fragment einer Gruppe,** der l. Fuß des toten Patroklos.

Näheres unter n. 236.

Vatikan-Katalog II p. 563 n. 377 F, T. 66.

Zwischen den beiden Fenstern:

226, 227 (382, 384) **Vorderseite eines Thorax und ein geöffneter menschlicher Leib.**

Die beiden Gegenstände scheinen wie ähnliche tönerne als Weihgeschenke für eine Heilgottheit gedient zu haben. Der Vorwurf, den man dem Bildhauer macht, daß er dem Thorax dreizehn Rippen statt zwölf gegeben habe, ist ungerechtfertigt; denn die angebliche dreizehnte Rippe soll offenbar das Schlüsselbein darstellen. Hingegen ist der geöffnete Leib in der Tat eine anatomische Ungeheuerlichkeit. Die inneren Teile zeigen nicht die für den Menschen bezeichnende Bildung. Vielmehr deuten der auffallend große Magen und die kleinen, abwechselnd gelappten Lungen auf einen Herbivoren. Hiernach scheint sich der Bildhauer nicht den geöffneten Leib eines Menschen, sondern den eines geschlachteten

Tieres, etwa eines Lammes, das er in einem Fleischerladen mit der Luftröhre an einem Haken aufgehängt sah, zum Muster genommen zu haben.

Vatikan-Katalog II p. 565 n. 382; p. 567 n. 384 T. 67.

228 (383) **Porphyrbüste des jüngeren Philippus** (?).

Vormals im Besitze der Barberini, unter Clemens XIV. erworben.

Die Verarbeitung des Porphyrs zu plastischen Werken freien Stils ist ein deutliches Zeichen des Kunstverfalls. Einerseits macht das spröde Gestein, das körnerweise mit dem Spitzhammer abgesprengt werden mußte, jede eingehendere Modellierung unmöglich, während anderseits der Eindruck der Formen durch die spiegelblanke Politur verwirrt wird, die man dem Porphyr geben muß, wenn seine Vorzüge zur Geltung kommen sollen. In Rom begegnen wir porphyrnen Statuen zum ersten Male unter der Regierung des Kaisers Claudius. Sie waren von einem Statthalter Ägyptens nach der Reichshauptstadt geschickt worden, fanden aber daselbst keinen Beifall. Bis zur Zeit Hadrians hielt eben der Geschmack wenigstens in der Plastik mehr oder minder an der klassischen Überlieferung fest. Erst unter den Antoninen fand die Vorliebe, kostbare und seltene Steinarten ohne Rücksicht auf ihre plastischen Eigenschaften zu verwenden, weitere Verbreitung, und der Porphyr wurde seitdem immer häufiger zu Statuen, Büsten und ornamentierten Architekturgliedern verarbeitet.

Unsere Büste ist für ein Porträt des jüngeren Philippus erklärt worden, der 244 n. Chr., als er kaum sieben Jahre alt war, von seinem Vater zum Cäsar ernannt und, als er im dreizehnten Jahre stand, mit diesem getötet wurde (249 n. Chr.). Die Brust zeigt verkümmerte Formen in sehr dürftiger Ausführung, wogegen der Kopf besser gelungen ist. Man hat darin die tiefe Melancholie des jungen Cäsaren erkennen wollen, der, wie die Überlieferung berichtet, niemals lächelte, weil er stets an seinen bald zu erwartenden Untergang dachte. Doch ist die Ähnlichkeit mit den Münzbildern des Prinzen keineswegs stark genug, um diese Deutung zu sichern. In der Agraffe, welche das Pallium auf der r. Schulter zusammenhält, ist eine runde Vertiefung angebracht, die offenbar zur Aufnahme eines Edelsteines diente.

Bernoulli römische Ikonographie II 3 p. 147 n. 4, p. 148 Fig. 6, p. 150—151. Vatikan-Katalog II p. 566 n. 383 T. 67. — Die Münzbilder des Philippus s. bei Bernoulli a. a. O. Münztafel IV 8—9.

Auf dem Boden:

229 (384 B) **Fragment einer Gruppe,** die Beine des toten Patroklos. Näheres unter n. 236.

Vatikan-Katalog II p. 568 n. 384 B T. 66.

Neben dem Eingange zur Galleria delle statue:

230 (388) **Bildnisgruppe eines römischen Ehepaares.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt an dem Manne Teile der Gewandung, an der Frau ein Stück am r. Ohre und der r. Ellenbogen, an beiden fast der ganze untere Rand der Gewandung; endlich der größte Teil der Basisplatte.

Die Gruppe ist auf der Rückseite nicht ausgearbeitet, wird also in einer jener viereckigen Nischen, die öfters an den Fassaden römischer Grabmäler angebracht sind, Aufstellung gefunden haben. Sie muß, da das Haar der Frau ähnlich angeordnet ist wie an den Porträts der Antonia, Gattin des älteren Drusus, und der Agrippina, Gattin des Germanicus, dem Anfange der Kaiserzeit angehören. Hiermit stimmt auch der Umstand, daß an den Gewändern die Meißelhiebe nicht verglättet sind, eine Behandlungsweise, in der wir noch einen Ausläufer der bis zum Ende der Republik geübten Marmortechnik erkennen dürfen. Niebuhr hegte eine große Vorliebe für dieses Werk, in dem er einen bezeichnenden Ausdruck echt römischen Wesens erkannte, weshalb Schwanthaler an dem für das Niebuhrsche Ehepaar auf dem Bonner Kirchhofe errichteten Grabmale die Büsten der beiden Gatten in einer unserer Gruppe entsprechenden Weise angeordnet hat. Die Gruppe darf in der Tat als der Idealtypus eines altrömischen Ehepaares von echtem Schrot und Korn betrachtet werden. Das scharf geschnittene, faltenreiche Gesicht des Gatten läßt einen tätigen, fürsorglichen und sparsamen Hausvater erkennen; aus der breiten Stirne sprechen fester Wille und praktischer Verstand; schwerlich aber wird man diesem Manne irgendwelche poetische Regung zutrauen. Im Gegensatz zu der scharf ausgeprägten Individualität des Gatten erscheint die Frau auffällig unbedeutend. Offenbar ist sie beträchtlich jünger als ihr Gemahl. Jedermann wird in ihr eine ebenso tugendhafte wie pflichttreue Gattin und Hausfrau erkennen. Jedoch zeigt ihr Gesicht einen Ausdruck, den ein günstiger Beurteiler auf schüchterne Zurückhaltung, ein übelwollender auf beschränkte Einfalt deuten kann. Daß sie eine unterhaltende und anregende Dame gewesen sei, dürfte niemand zu behaupten wagen. Übrigens spricht ein derartiger Charakter nicht nur aus dieser Gruppe, sondern auch aus vielen anderen namenlosen Porträts, die der ersten Kaiserzeit angehören. Es scheint demnach, daß sich die altrömischen Charaktereigenschaften in den mittleren Schichten der Gesellschaft trotz der vielen hellenistischen Kultureinflüsse bis in die Kaiserzeit hinein erhielten.

Die l. Hand der Frau ist mit zwei Ringen geschmückt, einem an dem vordersten Gliede des Zeigefingers und einem zweiten am Goldfinger. Der Mann trägt nach altrömischem Brauche seinen Siegelring am kleinen Finger der L.

Die Ausführung ist in hohem Grade charaktervoll. Die Haare und die Gewänder beider Figuren, wie die Augen des Mannes zeigen deutliche Spuren einer ehemaligen Bemalung. Man kann sich leicht vorstellen, welch lebendigen Eindruck die Gruppe machen mußte, als die plastischen Formen durch Farbe der Natur näher gebracht waren.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 267. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 210. Bernoulli römische Ikonographie I p. 186. Vatikan-Katalog II p. 572 n. 388 T. 65. Strong roman sculpture p. 351 Anm. 1. Collignon Les statues funéraires dans l'art grec p. 313 f. Fig. 199.

Darunter auf dem Fußboden:

231 (384 D) **Fragment einer Gruppe,** der Rücken des toten Patroklos. Näheres unter n. 236.

Vatikan-Katalog II p. 569 n. 384 D, T. 66.

In der Mitte dieses Zimmers auf einer auf dem Aventin gefundenen Spiralsäule aus schwarzem afrikanischen Marmor (nero antico):

232 (293 P) **Bärtiger Satyrkopf** aus rotem Marmor (rosso antico).

Gefunden bei Genzano. Ergänzt die Nase und ein Teil der Unterlippe.

Den Kopf verbindet eine unleugbare Ähnlichkeit mit einem bärtigen Götterkopfe, der zu Lykosura in Arkadien gefunden wurde und von einer Kultgruppe stammt, die ein Künstler Damophon für den dortigen Tempel der Demeter und Despoina geschaffen hatte. So wird auch hier ein Werk des gleichen Meisters zugrunde liegen, dessen Stil dem der zweiten pergamenischen Schule in mancher Hinsicht nahesteht. Vgl. n. 787.

Annual of the Brit. school at Athens XI (1904—5) p. 173 ff. Pl. IV 1. Vatikan-Katalog II p. 492 n. 293 P, T. 64. — Den Kopf aus Lykosura s. bei Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 480.

Zweites Zimmer:

Rechts auf der unteren Konsole:

233 (303) **Apollokopf.**

Gefunden zu Roma vecchia an der Via Appia (Ausonia 1909 p. 9 u. 11). Ergänzt die Nase, ein Stück am Halse und die Büste.

Die in den Formen wie in dem Ausdrucke des Gesichtes herrschende Ruhe und eine gewisse Strenge, die wir in der Anordnung wie in der Stilisierung der Haare wahrnehmen, lassen darauf schließen, daß dieser Typus in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts geschaffen wurde. Die auf dem Gesichte vorhandenen gelblichen Flecke, in denen man Reste der ursprünglichen Bemalung erkennen wollte, scheinen vielmehr durch Eisenoxyd hervorgerufen, das in der den Kopf umgebenden Erde enthalten war.

Vatikan-Katalog II p. 499 n. 303 T. 68, 73.

234 (307) Kopf des Kronos.

Ergänzt die Nase fast ganz, Teile der Locken über der l. Schläfe und um das r. Ohr, die vorderen Teile des Mantels oben und an den Seiten, der untere Teil des Halses und die Büste.

Die Erklärung hat zwischen Kronos und Zeus geschwankt. Die Annahme des Kronos wird durch den über den Hinterkopf gezogenen Mantel und die über die Stirn herabfallenden Haare empfohlen, Motive, die für diesen Gott geradezu typisch (vgl. n. 361), für Zeus hingegen nur in ganz vereinzelten Fällen (vgl. z. B. n. 365) nachweisbar sind. Auch ein anderer typischer Zug der Darstellungen des Kronos — der erhobene l. Arm, dessen Hand sich der Schläfe stützend nähert, — scheint hier nicht gefehlt zu haben, da Locken und Gewand um die l. Schläfe ergänzt sind. Ein finsterer, grämlicher Ausdruck, wie man ihn hier vermißt hat, findet sich auch an den anderen Bildungen des Kronos nicht immer, und er mußte notwendig gemildert werden, wenn man den Gott in einer überlebensgroßen, ursprünglich zweifellos für den Kult bestimmten Statue darstellte. Vieles könnte auch durch die Schuld des unbedeutenden Kopisten verwischt worden sein; zudem weist eine gewisse Strenge, die besonders in der Behandlung des Haares und des Bartes hervortritt, auf ein Original aus dem Übergange vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. zurück, und es scheint fraglich, ob damals bereits eine so scharfe Individualisierung des Kronostypus erzielt war, wie wir ihr in der späteren Zeit begegnen.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 245. Roscher mythol. Lexikon II 1 p. 1560 ff. Fig. 10. Vatikan-Katalog II p. 502 n. 307 T. 68.

235 (310) Kopf eines Kriegers, wahrscheinlich nach einem pergamenischen Originale.

Ergänzt eine Locke auf dem Scheitel, beide Brauen, ein Teil des l. Augenlides, Stücke der Ohren, die Nase, beide Lippen fast ganz, ein Teil der l. Wange, das Kinn, die Büste.

Die Wendung des Halses, der Ausdruck der Augen und die Öffnung des Mundes lassen darauf schließen, daß die Statue, zu der dieser Kopf gehörte, einen heftig bewegten, kämpfenden Krieger darstellte. Der Kopf erinnert, besonders in der Stilisierung der Haare, an die pergamenischen Galliertypen (vgl. n. 98, 884, 1302), zeigt jedoch die Physiognomie eines Griechen. Gegen die Annahme eines pergamenischen Originals spricht der Umstand, daß der Marmor nicht der Gattung angehört, deren sich die pergamenischen Bildhauer zu bedienen pflegten (vgl. n. 884). Außerdem entspricht die Ausführung durchaus dem Charakter römischer Marmortechnik. Hiernach haben wir in dem Kopfe vielmehr den Rest einer römischen Kopie nach einer pergamenischen Statue zu erkennen. Bei Besprechung eines Gallierkopfes im Museo Chiaramonti (n. 98) wurde bereits des Statuenzyklus gedacht, den

Attalos I. (241—197 v. Chr.) auf der Akropolis von Pergamon weihte und der die Siege dieses Königs über die Gallier verherrlichte. Gewiß waren in diesem Zyklus nicht nur die unterliegenden Barbaren, sondern auch die siegreichen Hellenen vertreten. Nach alledem dürfen wir vermuten, daß die Statue, von der dieser Kopf herrührt, eine römische Kopie nach einem gegen die Gallier kämpfenden, hellenischen Krieger war, der zu jenem Siegesdenkmale des Attalos gehörte.

Vatikan-Katalog II p. 505 n. 310 T. 68, 73. Journal of hell. studies XXI (1901) p. 311. v. Bienkowski die Darstellungen der Gallier in der hellenist. Kunst p. 21f. n. 12 Fig. 28, 29 (Zusammenstellung mit einer Replik im Louvre, Fig. 26. 27; falsch ist die Behauptung, dieser Kopf sei die genaue Wiederholung eines ebenfalls „pergamenischen" Kopfes im British Museum).

236 (311) **Kopf des Menelaos.**

Ergänzt die Nase nebst dem darunter ansetzenden Stücke der Oberlippe, das l. Drittel der Unterlippe, der größte Teil beider Augen, allerlei Stücke an der Stirne, der l. Wange, dem Barte, dem Haare und dem Helme, die Büste.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 237. Vatikan-Katalog II p. 506 n. 311 T. 68, 73

Bei den von Gavin Hamilton in der tiburtiner Villa des Hadrian unternommenen Ausgrabungen fanden sich Fragmente von zwei Gruppen, die Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos darstellten. Zu der einen jener Gruppen gehörten außer diesem Kopfe des Menelaos folgende in dem ersten Büstenzimmer aufgestellte Bruchstücke: 231 (384 D) der Rücken des Patroklos; 222 (293 J) der l. Arm des Patroklos mit der l. Hand des Menelaos; 225 (377 F) der l. Fuß des Patroklos. Von der zweiten Gruppe hat sich nur ein ebenfalls im ersten Büstenzimmer befindliches Fragment erhalten: 229 (384 B) die Beine des Patroklos.*)

Die Gruppe muß hochberühmt gewesen sein; denn wir kennen von ihr nicht weniger als sechs Wiederholungen, zu denen auch die am Palazzo Braschi aufgestellte und unter dem Namen des Pasquino bekannte Figur des Menelaos gehört. Die Komposition wird durch beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 11) veranschaulicht. Dargestellt ist ein bärtiger Krieger, der den Leichnam eines jugendlichen Genossen auf den Boden herabgleiten läßt, um gegen die nachdrängenden Feinde den Kampf aufzunehmen. Die beiden Helden sind bald Aias und Achill, bald Menelaos und Patroklos benannt worden. Doch ist die zweite Deutung offenbar die richtige. Alle Repliken, an denen der Rumpf des Toten erhalten ist, zeigen eine Wunde am Bauche unweit der Rippen; eine zweite sieht man an dem Bruchstücke n. 231 (384 D) zwischen den Schulterblättern.

*) Winnefeld die Villa des Hadrian p. 158. Doch gibt ein anderer, weniger glaubwürdiger Bericht (La scuola romana II 1884 p. 62 n. 3) an, daß der Kopf des Menelaos unter Alexander VII. (1655—1657) in einer Kloake unweit des Governo vecchio gefunden worden sei.

Da nun nach der Ilias (XVI 806, 821) Patroklos von Euphorbos in den Rücken, von Hektor in den Unterleib getroffen wird, so ist der Gefallene für Patroklos, der Krieger, der den Leichnam trägt, für Menelaos zu erklären.

Die Erfindung der Gruppe kann nach den Bewegungsmotiven wie nach der naturalistischen Charakteristik, die in höherem oder geringerem Grade allen Repliken eigentümlich ist, nicht über die Alexanderepoche hinaufreichen und ist, wie es scheint, erst in der Diadochenzeit anzunehmen. Von den beiden in der Villa des Hadrian befindlichen Gruppen war die, von der sich mehrere Fragmente erhalten haben, eine geringere Arbeit, wogegen die von der anderen erhaltenen Beine des Patroklos — n. 229 (384 B) — auf ein Werk ersten Ranges hinweisen. Man beachte die Naturwahrheit, mit der der Bildhauer die Todeserstarrung veranschaulicht und die harte Haut der Ballen und der Fersen von der weicheren in der Wölbung der Sohlen unterschieden hat. Jeder Meißelschlag bekundet ein so feines Verständnis, daß nichts dagegen spricht, in diesem Fragmente einen Rest der Originalgruppe zu erkennen.

Fig. 11.

Vgl. Ann. dell' Inst. 1870 p. 75ff. Kekulé das akademische Kunstmuseum zu Bonn p. 60 n. 248. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1397 f. Löwy Lysipp und seine Stellung in der gr. Plastik p. 30. Amelung Führer d. d. Antiken in Florenz n. 5. N. Jahrbücher f. Philologe 1901 p. 616ff. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XIV 1903 p. 178f. Abb. 8—10. Ausonia 1907 p. 77ff. Fig. 1 u. 4. Löwy griech. Plastik p. 119 T. 143, 245.

Rechts auf der oberen Konsole:

237 (298) **Kolossalbüste des Sarapis** aus Basalt.

Vormals im Besitze der Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt der Modius mit dem größten Teile seiner Basis, der hintere Teil des Oberschädels, der Hinterschädel, die Locken, die über die Stirne herabhängen, ein großer Teil der Locken neben der r. Schläfe mit einem Teil der Schläfe und der Wange, das Vorderteil der Nase, viele Locken, die r. Schulter mit dem Armansatz, die Falte in der Mitte der Brust, der Büstenfuß.

Der Kultus des Sarapis oder Serapis wurde in Ägypten unter Ptolemaios I. Soter eingeführt. Die Absicht des Fürsten war, einen Kult zu schaffen, in dessen Begehung sich Ägypter und Griechen friedlich vereinigen könnten. So schuf man die Vorstellung eines Unterweltsgottes, der zugleich dem griechischen Hades und dem ägyptischen Toten-Osiris entsprach, der nicht nur die Welt der Abgeschiedenen, sondern auch die unerschöpflichen Reichtümer und

Heilkräfte der Erdentiefe verwaltete. Den Namen Sarapis hat man augenscheinlich mit Recht mit dem ägyptischen Osar-Hapi (Osiris-Apis) in Verbindung gebracht. Zweifelhaft bleibt es, ob auch die Rücksicht auf einen babylonischen Gott Ea šar apsî bei der Einrichtung des neuen Kultes mitgewirkt habe. Wenn anderseits die offizielle Kultlegende berichtet, Ptolemaios habe das Bild des Gottes aus Sinope an der Küste des Schwarzen Meeres nach Alexandrien bringen lassen, so kann bei dieser Angabe sehr wohl die Rücksicht auf einen dem griechischen Dionysos entsprechenden Gott bestimmend gewesen sein, der in jenen Gegenden verehrt wurde, der mythischen Heimat fabelhafter Reichtümer, der Kornkammer der antiken Welt, um deren Besitz der erste Ptolemäer sich lebhaft bemüht hat. Zweifellos machte sich sehr bald in dem Kulte des Sarapis ein synkretistisches Bestreben fühlbar, die verschiedensten Vorstellungen und Kulte in sich zu vereinigen. Das Kolossalbild in dem neuerbauten Heiligtum des Gottes zu Alexandrien schuf Bryaxis, ein aus Karien gebürtiger Künstler, der bereits an der Ausschmückung des Mausoleums zu Halikarnaß beteiligt gewesen war. Der Gott war thronend dargestellt, ein Zepter in der erhobenen L.; die R. lag vertraulich auf einem der Köpfe des schlangenumwundenen Kerberos. Die Gestalt war bekleidet mit Chiton und Mantel, das bärtige Antlitz verhängt mit dichten Locken. Auf dem Haupte trug er den Modius, das Fruchtmaß, ein Symbol aller chthonischen Gottheiten. Bryaxis hatte dem Bilde eine blauschwarze Färbung gegeben, den düsteren Eindruck aber durch reichliche Verwendung von Gold und Email gelindert. Daraus nun, daß die erhaltenen Sarapisdarstellungen fast alle auf ein und dasselbe Original zurückgehen, das den Gott mit den geschilderten Zügen zur Erscheinung bringt und seiner stilistischen Eigenart nach am Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein muß, ergibt sich der Schluß, daß dieses Original eben die Schöpfung des Bryaxis gewesen sei. Das Fragment einer solchen Wiederholung — die Büste ist der Rest einer Statue — haben wir auch hier vor Augen. Der Kopist hat auf die dunkle Färbung des Originales bei der Wahl des Materiales seiner Arbeit Rücksicht genommen (vgl. n. 1364). Leider war seine künstlerische Fähigkeit nur gering; in anderen Fällen ist die Majestät des gewaltigen Herrschers und — im Gegensatz zu der offenen, tatkräftigen Milde des Zeus — die verschlossene, trübe Strenge des Unterweltsgottes weit bedeutender zum Ausdruck gekommen. Vgl. n. 298.

Vatikan-Katalog II p. 495 n. 298 T. 68. — Über Sarapis vgl. zuletzt Roscher mythol. Lexikon IV I p. 338 ff. Zu der dort auf p. 338 f. zitierten modernen Literatur ist hinzuzufügen: Religionsgesch. Versuche u. Vorarbeiten herausg. von R. Wünsch u. L. Deubner VIII 2 p. 47—84 (E. Schmidt); Fr. Cumont die oriental. Religionen im röm. Heidentum p. 88 ff. u. Weber drei Unters. zur äg.-griech. Religion (Heidelb. 1911) p. 5 ff.

In der Mitte dieses Raumes:

238 **Rechteckiges Marmorwerk mit Reliefs.**

Ursprünglich war das Werk augenscheinlich in der Villa Negroni-Massimi; Ende des 18. Jahrhunderts wurde es aus dem Besitze des engl. Malers und Antiquars Morrison an den Vatikan verkauft. Ergänzt ist manches an den Ecken und Kanten.

Augenscheinlich ist dieses eigenartige Werk eine Nachahmung entsprechender Bronzegeräte, wie sie z. B. als große Kohlenbecken in Pompei verwendet wurden. Der ganze Körper scheint auf den vier Protomen von Löwengreifen an den Ecken und bogenförmig eingebuchteten Barren zu ruhen, die sich rückwärts an diese Protomen anschließen (sie sind nur an den Schmalseiten ganz durchgeführt). Deshalb hat man wohl mit Recht vermutet, die Oberfläche habe eine große Schale für Kohlen und Räucherwerk getragen, und als ursprünglichen Bestimmungsort das Innere eines römischen Grabes angenommen, zumal in einem der Reliefs auf den Nebenseiten der Hinweis auf Tod und Jenseits deutlich gegeben ist. Da sehen wir in der Mitte Eros und Anteros, Liebe und Gegenliebe — Anteros ist an der aufgebogenen Form der Flügelspitzen kenntlich —, die einen Schmetterling, eine Psyche, weinend verbrennen. Von r. trägt ein bärtiger Kentaur einen Satyr mit der Kithara heran; l. kniet eine Kentaurin und hilft einer Mänade, die mit der R. eine kurze Fackel hält, beim Absteigen. Auf der entsprechenden Seite ist die bekannte Darstellung der sogenannten Ikariosreliefs wiederholt (vgl. n. 104). Die Schmalseiten schmücken ländliche Bilder: hier die Götter des Bergwaldes, dort einfache Hirten im Verkehr mit den Tieren. Auffallend ist es, wieviel frischer und feiner diese kleinen Reliefs ausgefallen sind als die der Langseiten; dort war der Künstler durch typische Vorbilder gebunden, hier konnte er frei erfinden. Die Bedeutung des Ganzen ist wohl so zu verstehen: die Seele stirbt, gepeinigt von den beiden Dämonen der Liebe, die weinend ihr Werk vollziehen (daß Götter und Dämonen unter dem Zwange ihres Wesens leiden, ist eine Vorstellung der späten müden Antike, der wir seit den Zeiten des Hellenismus begegnen); doch schon nahen von beiden Seiten die fabelhaften Vorboten des dionysischen Schwarmes, der auch diese Seele in seine Reihen aufnehmen und zu ewiger Freude führen wird. Drüben sehen wir die Epiphanie des Dionysos mit seinem Schwarme bei einem begnadeten Sterblichen (oder ist auch hier schon die Szene im Jenseits gedacht?), während die Darstellungen der Nebenseiten wohl nur das Thema stiller Glückseligkeit variieren sollen. Nach der Art seiner Ausführung zu schließen, kann dieser Untersatz nicht später als in der ersten Kaiserzeit gearbeitet worden sein. Früher geäußerte Zweifel an der Echtheit des Werkes waren unberechtigt, wenn auch einige Seltsamkeiten nicht geleugnet werden können.

Hauser die neuattischen Reliefs p. 192f. n. 6. Ausonia II (1907) p. 261ff. Fig. 2, 3, 6, 7. Vatikan-Katalog II p. 509ff. p. 756.

An dem links davon vortretenden Pfeiler oben:

239 (348) **Maske des Zeus Ammon.**

Ergänzt die Nase mit ihrer Wurzel und ein Teil des l. Hornes. Die Maske ist auf einen modernen Grund von weißgetünchtem Stuck aufgesetzt.

Zeus Ammon war, ähnlich wie Sarapis, eine Gottheit, in deren Wesen sich griechische und ägyptische religiöse Vorstellungen mischten, doch hatte sich der Prozeß dieser Verschmelzung früher als dort und ohne bewußte politische Absicht vollzogen. Ammon (richtiger Amon) war ursprünglich der Stadtgott des ägyptischen Theben, ein Gott der Fruchtbarkeit und Zeugung, sein heiliges Tier der Widder, mit dessen Kopf oder dessen Hörnern an menschlichem Kopfe er von den ägyptischen Künstlern gebildet wurde. Schon sehr früh ist er zum Sonnengott geworden und mit dem Beginn der 12. Dynastie, die Theben zur Hauptstadt des Reiches erhob, die angesehenste Gottheit ganz Ägyptens, der den Königen, seinen Söhnen, die Krone aufs Haupt setzte. Von höchster Bedeutung wurde in späterer Zeit sein Tempel in der großen Oase von Siwa, der als heilige Orakelstätte ebenbürtig neben Delphi und Dodona genannt wird. Von dort aus wurde sein Kult über Kyrene den Griechen bekannt, in deren Vorstellungen er jedoch keine hervorragende Rolle spielte, bis Alexander d. Gr. den Tempel in der Oase aufsuchte und seinen Anspruch auf den ägyptischen Thron dadurch begründete, daß er sich dort von dem Priester als Sohn des Zeus Ammon begrüßen ließ. Doch ist der Kult dieses Gottes niemals zu so weit verbreitetem Ansehen und tiefer Wirkung gelangt wie der des Sarapis und der Isis. Griechische Künstler haben den Gott schon vor der Alexanderzeit, vom 5. Jahrhundert v. Chr. an, gebildet. Überliefert ist eine Statue des Kalamis, eine Weihung des Pindar, im griechischen Theben (Paus. IX 16, 1); erhalten sind verschiedene Typen, Kopien nach Originalen jener Zeit, von denen sich jedoch keiner mit dem Werke des Kalamis hat in Zusammenhang bringen lassen. Nicht viel später, an der Wende des 5. zum 4. Jahrhunderts muß das Vorbild der vatikanischen Maske entstanden sein. Die Formen sind noch sehr einfach, Bart und Haare noch streng stilisiert und in einer Masse zusammengehalten; nur in den Gesichtszügen äußert sich bereits die Neigung zu weicherer Bildung und empfindsamem Ausdruck. Die Künstler schufen sich aus der Verbindung des tierischen Abzeichens mit dem Menschenantlitz eine besondere Aufgabe, bei deren Lösung sie desto freier vorgehen konnten, je weniger bedeutend die Rolle war, die Zeus Ammon in dem Glauben ihrer Landsleute spielte. Man suchte

den Kopf in seiner Bildung den Formen des Widderkopfes anzuähneln, damit die Hörner sich organisch aus der Stirn entwickeln könnten, und gab dem Gesichte einen leisen Anflug tierischer Sinnlichkeit. Frühe muß man auch damit begonnen haben, wie in unserem Falle, die Maske für sich darzustellen und, wie das Gorgoneion, an eine Wand zu heften. Ursprünglich sollte solch ein Bildwerk wohl apotropäisch wirken; später verwendete man es rein dekorativ.

Vatikan-Katalog II p. 535 n. 384 T. 70. Vgl. Gruppe griech. Mythologie p. 1558. Roscher mythol. Lexikon I 1 p 283ff. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie I 2 p. 1853. und in unserem Führer n. 69 und 1478.

Gegenüber:

240 (364) **Bärtiger Kopf; Relieffragment.**

Ergänzt die Nase, die l. (rückwärtige) Gesichtshälfte mit der halben Ober- und der ganzen Unterlippe, das Kinn, der untere Teil des Bartes und Hinterkopfes mit dem Hals und der Büste. Das Ohr ist überarbeitet und daher weiß.

Das Fragment stammt von einem vorzüglichen attischen Grabrelief aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. (der Marmor ist pentelisch). Vgl. n. 1138.

Vatikan-Katalog II p. 552 n. 364 T. 65.

In dem links an das zweite Zimmer anstoßenden Raume:

241 (352) **Statue einer betenden Matrone.**

Gefunden in der Basilica von Otricoli zugleich mit der Augustusstatue n. 313 (s. dort). Ergänzt Stücke am Haare und an dem den Kopf bedeckenden Mantel, die Nase, die Lippen, das Kinn, Splitter an den Wangen und dem l. Ohre, das Nackte der Brust mit dem Rand des Gewandes, die Vorderarme, sehr viele Teile der Falten, ein Stück im r. Schienbein, zwei Stücke der Plinthe.

Nach den erhaltenen Oberarmen hat der Ergänzer den Vorderarmen offenbar richtig die beim Gebete übliche Haltung gegeben. Die Deutung auf Livia ist unbeweisbar, da sich von dem Gesichte zu wenig erhalten hat. Da sich jedoch in der Basilica von Otricoli zwei Statuen des Augustus (s. oben, vgl. auch n. 383) gefunden haben, so liegt es in der Tat am nächsten, in dieser Figur ein Mitglied des julischen Kaiserhauses zu erkennen. Der Bildhauer hat in Einzelheiten — den Schuhen und dem Obergewand, das von geflochtenen Schnüren auf der Schulter gehalten wird, — der Mode seiner Zeit Rechnung getragen und das Ganze in den zeichnerisch-akademischen Stil der augusteischen Epoche übertragen. Andere Repliken geben das Original getreuer wieder; danach war es ein Werk des ausgehenden 5. Jahrhunderts v. Chr. und keinesfalls die mulier adorans des Euphranor (Plin. n. h. 34, 77). Vgl. n. 1038.

Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 91 n. 4. Vatikan-Katalog II p. 538 n. 352 T. 70. p. 756. Münchener archäol. Studien dem Andenken Furtwänglers gewidmet p. 134 n. 1, p. 227 XVIIa. Über sicher beglaubigte Porträts der Livia: Römische Mitteilungen II (1887) p. 3—13.

Links auf der unteren Konsole neben der Türe zur Loggia scoperta:

242 (363) **Kopf einer Göttin.**

Gefunden in Roma vecchia an der Via Appia (Ausonia IV 1909 p. 55 n. 12). Ergänzt die Nase, ein Stück an der Unterlippe und dem l. Ohrläppchen, die Büste.

Der Kopf ist eine schöne, augenscheinlich in der ersten Kaiserzeit gearbeitete Kopie nach einem attischen Originale aus der Zeit des Parthenonfrieses. Eine Deutung auf eine bestimmte Göttin läßt sich nicht begründen.

Vatikan-Katalog II p. 551 n. 363 T. 71.

Drittes Zimmer.

243 (326) **Sitzbild des Zeus.**

Vormals im Palazzo Verospi. Antik ist nur der Oberkörper bis zu dem Ansatze des die Beine bedeckenden Gewandes; an dem Oberkörper sind modern das Unterteil der Nase, allerlei Splitter am Haare, die l. Schulter mit dem Gewandzipfel, beide Arme, ein Stück in der r. Schulter vorne, der Rücken mit dem Gewande. Doch scheint die Statue nach den erhaltenen Ansätzen der fehlenden Teile und nach den Analogien, die ähnliche Darstellungen des Zeus darbieten, im ganzen richtig ergänzt. Jedenfalls ist die Haltung der l. Hand, die das Zepter an einer sehr hohen Stelle anfaßt, durch die ansehnliche Erhebung der l. Brust gesichert. Da die Ausführung sehr unbedeutend ist, wird der Betrachter gut tun, die Statue aus größerer Entfernung auf sich wirken zu lassen.

Fig. 12.

Die Statue repräsentiert die Vorstellung, die sich die hellenistisch-römisch Welt von der Erscheinung des höchsten Gottes machte, eine ins Theatralisch-Pompöse gesteigerte Vorstellung im Gegensatze zu der feierlichen Ruhe und Würde, mit der Pheidias in dem Goldelfenbeinbilde zu Olympia, wie wir es auf elischen Münzen wiedergegeben sehen (Fig. 12), das Ideal des perikleischen Zeitalters verkörpert hatte. Vgl. n. 288.

Vatikan-Katalog II p. 519 n. 326 T. 73.

Rechts auf der unteren Konsole:

244 (321) **Büste des Silen mit Schweinsohren.**

Vormals im Besitze der Familie Mattei. Ergänzt die Nasenspitze.

Diese charaktervoll ausgeführte Büste stellt einen Silen dar, an dem die animalischen Elemente vom Schweine entlehnt sind, wobei offenbar der Gedanke maßgebend war, daß sich dies Tier besonders zur Symbolisierung eines im Materiellen versunkenen, der Trunkenheit ergebenen Wesens eignet. Nicht nur die Ohren haben die Form von Schweinsohren, auch das Gesicht erinnert an den Kopf des Borstentiers. Mit einem Ausdruck brünstiger Sehnsucht blickt es empor, als sehne sich sein Träger empor aus dem

Schlamme in reinere Regionen. Da sich ähnliche kleine Silenbüsten aus Ton bei Curti (in der Nähe von S. Maria di Capua) unter einem Komplexe von Votivgegenständen gefunden haben, der spätestens bis zum Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. herabreicht, so dürfen wir annehmen, daß dieser Typus bereits in der hellenistischen Zeit bekannt war; dagegen stammt die Ausführung der Büste erst aus antoninischer Zeit. Ähnlich werden wir uns die Masken der Teilnehmer an dem γρύλλος genannten Tanze denken dürfen, da sie die charakteristischen Merkmale gerade vom Schweine nahmen. Antiphilos, der alexandrinische Zeitgenosse des Apelles, malte einen Gryllos. Man vergleiche auf dem oberen Borde n. 316, einen sehr vergnügten Pan, der fast ganz verbockt ist.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 198. Vatikan-Katalog II p. 516 n. 321 T. 72. Löwy griech. Plastik p. 126 T. 159, 283. Vgl. über Gryllos Dieterich Pulcinella p. 34 f.

Links auf der unteren Konsole:

245 (338) **Kopf eines Diadochen.**

Ergänzt die Nase, die Ohren, der größte Teil der Lippen, ein Stück an der l. Wange, einige Locken, die Büste.

Da die Formengebung auf die Zeit der Diadochen deutet, der Kopf von einer Binde, dem Abzeichen der königlichen Würde, umgeben ist und die auf der Vorderseite angebrachten Löcher zu nichts anderem gedient haben können als zur Aufnahme kleiner Stierhörner, so liegt es am nächsten, in diesem Kopfe das stark idealisierte Porträt eines hellenistischen Herrschers zu erkennen, der durch Beifügung der Hörner als „neuer Dionysos" charakterisiert werden sollte (vgl. n. 406). Wir begegnen dieser Symbolik z. B. an Porträts des Demetrios Poliorketes und Seleukos I. Nikator. Die weitgehende Idealisierung erklärt es zur Genüge, daß es bisher nicht gelungen ist, den Dargestellten zu benennen. Augenscheinlich war es nicht so sehr die Absicht des Künstlers, ein Porträt zu schaffen, als den Fürsten im Bilde des Gottes zu verherrlichen. Die Ausführung ist so vortrefflich, daß wir in dem Kopfe wohl ein griechisches Original erkennen dürfen.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 489, 490. Vatikan-Katalog II p. 528 n. 338 T. 72. Über dionysische Hörner an Diadochenporträts: Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses II (Wien 1883) p. 52. Nachrichten der Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen 1891 p. 386.

In dem Durchgang zum Gabinetto delle maschere:

246 **Griechisches Grabrelief.**

Das Relief befand sich ehedem in der Villa Cesi im Borgo, wo es auch verblieb, als die Sammlung der dort befindlichen Antiken im 17. Jahrhundert aufgelöst wurde und zum größten Teil in den Besitz der Ludovisi überging. I. J. 1902 kam es durch Schenkung an Leo XIII. in den Vatikan.

Der Verstorbene — ein Jüngling — ist aufrechtstehend dargestellt mit grüßend erhobener L. Sein kleiner Diener blickt auf-

merksam zu ihm empor; mit der leicht erhobenen R. hält er den runden Aryballos bereit, das kleine Ölfläschchen, mit dessen Inhalt sich sein Herr vor dem Beginne der athletischen Übungen salben wird (die haltende Schnur war ehemals gemalt). In der L. bemerken wir noch den Griff der Strigilis, des Instrumentes, dessen sich die Jünglinge nach vollendeter Übung zur Reinigung bedienten (vgl. n. 23). Kunde von den fehlenden Teilen des Reliefs vermitteln uns Zeichnungen der Renaissancezeit. Danach lehnte sich der Knabe mit gekreuzten Beinen an einen Pfeiler, über den ein Gewand gehängt war, während der Jüngling mit beiden Sohlen fest auf den Boden trat. Die Platte hatte also die Form eines aufrechtstehenden Rechtecks, und wir werden voraussetzen können, daß sie ursprünglich mit einer hohen Palmette bekrönt war. Das Relief ist ein vorzügliches Beispiel der herben großzügigen Plastik aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Noch ist es dem Bildhauer nicht gelungen, die schwierigen Probleme, die eine Reliefbildung von so geringer Erhebung mit sich brachte, vollkommen zu lösen (man beachte die Verschiebungen der Formen im Leibe des Jünglings). Auch war er sicherlich kein Meister ersten Ranges; manches, wie die Arme, ist plump geraten; aber wundervoll sind die Formen des Jünglingskopfes und der Ausdruck ernster Bescheidenheit in seiner Neigung, fein das aufmerksame Emporblicken des weniger vornehm gebildeten Knabenkopfes, und der Geist der Strenge und Einfachheit, der das Ganze beherrscht, zwischen der Masse römischer Kopien eine Wohltat. Dazu kommt nun, daß die Oberfläche fast intakt erhalten ist (bronzene Feigenblätter waren in Löchern befestigt worden; man hat es für nötig erachtet, sie durch andere aus Gips zu ersetzen). Da der Marmor pentelisch ist und sich manche Beziehungen zur myronischen Kunst ergeben (in den Formen des Kopfes), wird der Künstler dem weiteren Kreise attischer Künstler jener Epoche zuzurechnen sein.

Vatikan-Katalog II p. 666 n. 421 T. 74. Jahrbuch d. arch. Inst. XXIV (1909) p. 191 ff. — Das Motiv der gekreutzen Beine scheint im 5. Jahrhundert für junge Sklaven typisch gewesen zu sein; vgl. Conze die attischen Grabreliefs III 1 T. CCLXXIII n. 1266 u. 1267.

Gabinetto delle maschere.

In den Boden dieses Gemaches sind vier um das Jahr 1780 in der tiburtiner Villa des Hadrian, und zwar im nördlichen Teile des Palastes gefundene **Mosaikbilder***) eingelassen. Sie dienten daselbst in vier verschiedenen Zimmern als Mittelpunkte der Fußbodendekoration und stimmen, da jene Zimmer gleich groß waren, in den Dimensionen beinah genau überein. Als sie unter Pius VI.

*) Winnefeld die Villa des Hadrian bei Tivoli p. 51.

zum Schmucke des Gabinetto verwendet wurden, verfuhr man mit ihnen in ebenso unwissenschaftlicher wie geschmackloser Weise. In dem antiken Zimmer, in dem das l. oben angebrachte Bild als Mittelpunkt diente, war der im übrigen weiße Mosaikfußboden längs der Wände umgeben von einem dunkelroten, mit einem Geflechte von Weinranken und Bändern verzierten Rahmen, wie es die Tafeln bei Visconti Mus. Pio-Cl. VII 48, Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 106 und Nogara i mosaici ant. del Vaticano e del Laterano T. 33 zeigen. Der päpstliche Dekorateur setzte alle vier Bilder in diesen Rahmen ein und brachte, da ihm das Feld dadurch nicht gehörig ausgefüllt zu sein schien, auf dem weißen Grunde Arabesken und die für das Wappen Pius' VI. bezeichnenden Embleme, Sterne und Köpfe blasender Windgötter an (Nogara a. a. O. T. 32).

Die Betrachtung der einzelnen Mosaikbilder beginnt mit der links oben eingelassenen Tafel:

Vier szenische Masken, die des Onkos entbehren und deshalb offenbar der Komödie angehören: eine blasse weibliche, zwei Jünglingsmasken, die eine grau-braun, die andere von rotbrauner Farbe, wie sie der Brand der Sonne hervorzurufen pflegt; die vierte zeigt das charakteristische Gesicht eines Alten mit weißem Haar und Vollbart. Unten r. eine Lyra, l. die Scherben eines zerbrochenen Tonkruges. Wie es scheint, wurden derartige Gruppen von Masken und allerlei Requisiten ursprünglich zur Erinnerung an bestimmte Aufführungen gemalt und diese Gemälde als Weihgeschenke für den gewonnenen Preis gestiftet.

Vatikan-Katalog II p. 725 a. Nogara a. a. O. T. 28 p. 16 ff.

Darunter: Auf einem Felsen steht eine mit einer roten Kopfbinde und einem Efeukranz geschmückte Maske, neben der ein Thyrsos lehnt. L. auf hoher viereckiger Basis ein Kantharos, der Becher des Dionysos. Unten spielt ein Leopard, das heilige Tier des Gottes, mit einem Tympanon.

Während dieses Bild die szenischen Aufführungen zu Dionysos in Beziehung setzt, weist das folgende auf den Gott der Dichtkunst, Apollon, hin. Rechts oben: Auf einer Basis eine mit Lorbeer bekränzte Maske, l. davon, über eine andere Basis gelegt, ein purpurroter Mantel, wie ihn die Kitharöden zu tragen pflegten. Unten der apollinische Greif, die Kithara, der Köcher und der Bogen des Gottes.

Vatikan-Katalog p. 726 b, c. Nogara a. a. O. T. 29, 30 p. 16 ff.

Darunter:

Eine idyllische Landschaft. Auf einer hinten durch Berge, vorn durch ein Gewässer abgeschlossenen Wiese weiden Schafe und Ziegen. R. im Hintergrunde ein ländliches Heiligtum be-

schattet von hohen, ehrwürdigen Bäumen. Es besteht aus einer runden Substruktion und einem darauf sich erhebenden viereckigen Pfeiler, an dem allerlei Weihgeschenke aufgehängt sind. Davor befindet sich das Sitzbild der Göttin, der das Heiligtum geweiht ist, nach der rötlichen Farbe, die ihm der Künstler gegeben hat, vermutlich ein tönernes Idol. Zu ihren Füßen steht ein mit einer Girlande geschmückter Altar, auf dem ein Brandopfer vorbereitet ist und an den Fackelscheite angelehnt sind. Vgl. n. 164, 165.

Vatikan-Katalog p. 726d. Nogara a. a. O. p. 16 ff. T. 31.

247 (425) **Statue einer Nymphe.**

Vormals zu Neapel im Palazzo Caraffa-Colubrano. Als sie im April 1788 nach Rom gebracht worden war, dachte Goethe daran sie zu kaufen, wurde jedoch durch Angelica Kaufmann bewogen, davon abzustehen (Goethe Italienische Reise April 1788; gr. Weimarer Ausgabe XXXII p. 328 ff.). Pius VI. ließ sie in demselben Jahre für den Vatikan erwerben. Ergänzt Stücke am Gewande, zwei Finger der r., der kleine Finger der l. Hand. Der Kopf (ergänzt Splitter am Kranze, sehr Vieles am Haare, das Unterteil der Nase und die Oberfläche der Unterlippe) ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig.

Wir sehen ein schönes, kräftig gebautes Mädchen, das, im Vorwärtseilen inne haltend, mit der erhobenen R. den Mantel etwas über die Schulter emporzieht und mit der abwärts reichenden L. einen Zipfel des gleichen Gewandes in der Gegend des Schoßes gefaßt hält. Der Reiz des Bewegungsmotives wird durch den zwischen dem Chiton und dem Mantel herrschenden Gegensatz gesteigert. Früher suchte man das Motiv dadurch zu erklären, daß man annahm, das Mädchen tanze; mit Unrecht, denn die Bewegung entspricht in keiner Hinsicht der irgendeiner antiken Tänzerin. Vielmehr ist das Motiv so zu verstehen: das Mädchen eilte mit fliegendem Gewande dahin; da trifft unerwartet ein Laut ihre Ohren. Sie hält plötzlich inne, während von den Händen die R. den einen Mantelzipfel schützend über die Schulter zieht, die L., dem Instinkt des Weibes folgend, mit dem andern Zipfel den Schoß bedeckt. In der leichten Stellung des r. Beines klingt die Bewegung des vorangegangenen Augenblickes ebenso nach, wie in den lebhaft vorschlagenden Falten des Chiton und Himation. Wahrscheinlich gehörte die Nymphe zu dem Gefolge des Dionysos, wenigstens sind die bekannten Mänadenreliefs, von denen sich das schönste im Konservatorenpalast befindet (n. 946), in mehr als einer Hinsicht mit der Statue zu vergleichen. Sie geben uns Aufschluß über die Schule, in der das Original des Körpers entstanden ist; aber auch nach den stilistischen Kennzeichen dieser Kopie zu urteilen, müßten wir es einem Künstler des gleichen Kreises zuschreiben, wenn auch vielleicht der folgenden Generation (vgl. n. 15). Der dem Körper aufgesetzte Kopf gehörte nach dem Efeukranze und der Binde, die ihn um-

geben, ebenfalls einer weiblichen Figur aus bakchischem Kreise an, doch deutet sein Stil auf eine beträchtlich spätere Zeit als der des Körpers.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 252. Vatikan-Katalog II p. 673 n. 425 T. 75.

248 (427) **Aphrodite im Bade kauernd.**

Gefunden um d. J. 1760 in der an der Via praenestina gelegenen Tenuta Salone, in dem Podere Prato bagnato, unter Pius VI. aus dem Kunstbesitze des Malers La Piccola erworben. Ergänzt der ganze Schädel nebst dem oberen Teile des l. Ohres und der l. Schläfe, dergestalt daß von dem Haare nur ein Teil um das r. Ohr und die auf dem Nacken aufliegende Partie antik ist, abgesehen vom l. Daumen alle Finger entweder ganz oder zum größten Teil, der r. Ellenbogen, die vordere Hälfte des r., zwei Zehen des l. Fußes, der größte Teil der Wellenbasis und allerlei Splitter am Körper. Das Gesicht ist von moderner Hand leicht überarbeitet.

Die Göttin kauert, sich zusammenschmiegend, im Bade unter einem Wassergusse, den wir uns über sie herabrieselnd zu denken haben; berührt von dem kühlen Naß schauert ihr Körper leicht zusammen. Die Art, wie die Glieder sich decken und schneiden, ist von unvergleichlicher Anmut und verrät in der raffinierten Behandlung der elastisch schwellenden Fleischmassen eine stark sinnliche Richtung.

Da Plinius (n. h. 36, 35) berichtet, daß sich zu Rom in dem innerhalb der Porticus der Octavia gelegenen Juppitertempel eine Marmorstatue befand, die Aphrodite im Bade sitzend darstellte, so hat man in diesem Werke wohl mit Recht das Vorbild der vatikanischen und zahlreicher anderer Statuen erkannt, die dasselbe Motiv mit mancherlei Modifikationen in den Einzelheiten wiedergeben. Der Name des Bildhauers, von dem die in dem römischen Tempel aufgestellte Statue herrührte, wurde bis vor kurzem Daedalus gelesen. Doch führt die beste Handschrift des Plinius vielmehr auf Doedalsas, einen Namen, der für einen dem Ende des 5. Jahrhunderts angehörigen bithynischen Dynasten bezeugt ist und außerdem auf zwei bithynischen Inschriften vorkommt. Auf denselben Bildhauer bezieht sich ohne Zweifel die aus der bithynischen Geschichte des Arrian erhaltene Angabe, daß eine berühmte Statue des Zeus Stratios, die sich in der 264 v. Chr. gegründeten Hauptstadt von Bithynien, Nikomedeia, befand, ein Werk des Daidalos war; denn der seltene Name Doidalsas ist auch hier offenbar von den Abschreibern mit dem geläufigen Daidalos vertauscht worden. Der barbarische Name wie der Umstand, daß Doidalsas für die Hauptstadt eines hellenistischen Staates tätig war, verweisen diesen Künstler in die hellenistische Periode. Man hat mit großer Wahrscheinlichkeit auf bithynischen Münzen, deren Prägung unter Prusias I. (228—186 v. Chr.) begann, eine Reproduktion des von ihm gearbeiteten Zeus Stratios erkannt und daraus den Schluß

gezogen, daß seine Tätigkeit wenigstens zum Teil unter die Regierung jenes Königs fiel. Der in Rede stehende Aphroditetypus paßt in jeder Hinsicht in diese Zeit. Es leuchtet ein, daß er erst gestaltet werden konnte, nachdem Praxiteles die knidische Aphrodite (vgl. n. 310) geschaffen hatte. Ferner setzt die der Göttin gegebene Bewegung die von Lysipp eingeführten Neuerungen voraus. Die starke Betonung des sinnlichen Elements und die naturalistische Behandlung des Nackten entsprechen vollständig dem Geiste der hellenistischen Kunst. Endlich stimmt zu der Zurückführung dieses Typus auf einen bithynischen Bildhauer auch der Umstand, daß eine ähnliche Figur der Aphrodite häufig auf bithynischen Münzen vorkommt. Die griechische Kleinkunst hatte bereits im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. auf bemalten Vasen und geschnittenen Steinen nackte Frauen, die im Bade kauern, zur Darstellung gebracht. Dem Publikum der Diadochenperiode mußte ein derartiger Gegenstand in hohem Grade zusagen. Daher unternahm es der Bithynier Doidalsas, ein solches Motiv im Geiste und mit den Kunstmitteln seiner Zeit plastisch durchzubilden und, entsprechend der genrehaften Richtung, die damals bei der Darstellung der Gottheiten beliebt war, die Liebesgöttin im Bade kauernd wiederzugeben. In der vatikanischen Statuette liegt uns nun aber, wie es scheint, keine genaue Kopie nach dem Werke des Doidalsas vor, sondern eine jener obengenannten Modifikationen. Jedenfalls hat sich in einigen Kopien eine sehr viel großartigere Fassung derselben Darstellung erhalten, der gegenüber die vatikanische Figur wie eine Verzierlichung und Verflachung wirkt.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 434. Gazette des beaux-arts XVII (1867, 1) p. 314—324. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 29; Klein Praxiteles p. 270—275. Vatikan-Katalog II p. 680 n. 427 T. 76. Löwy griech. Plastik p. 118 T. 138, 237. — Über die moderne Basis mit den Künstlernamen des Bupalos, auf der die Statue steht: Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 497.

Über dieser Statue eingemauert:

249 (428) **Griechisches Votivrelief.**

Ergänzt der Rahmen, allerlei an den Rändern, Teile des Thrones, der l. Arm mit einem Teil des Himation an den Thronenden, an der Frau der Daumen der r. Hand.

Das Relief ist eines der feinsten und schönsten seiner Art und zweifellos von einem attischen Künstler aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gearbeitet. Die beiden großen Gestalten sind Gottheiten — wir können sie nicht benennen —; von links naht der Adorant mit der Gebärde des Betens.

Vatikan-Katalog II p. 684 n. 428 T. 79.

250 (432) **Satyr aus rotem Marmor** (rosso antico).

Gefunden durch den Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian in dem an die Außenseite des Teatro marittimo anstoßenden Nischen-

bau (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156), unter Pius VI. erworben. Ergänzt die aus Glasfluß gearbeiteten Augen, die Spitzen der Nase und der Ohren, der Haarschopf über der Stirne, der r. Oberarm, die r. Hand mit der Traube — offenbar richtig, wie ähnliche Figuren beweisen, an denen diese Hand erhalten ist —, Teile der Nebris und der Früchte, die Spitze des l. Daumens, das Pedum bis auf das Stück in der Hand, das Unterteil des r. Unterschenkels mit der Ferse, zwei Zehen am l. Fuße, allerlei Flicken und Kleinigkeiten.

Der Satyr, der mit der L. ein Pedum schultert, weidet sich an dem Anblicke einer Weintraube, die er mit der R. emporhält; der Bausch der über den l. Vorderarm herabfallenden Nebris ist mit Früchten gefüllt. Da die Satyrn als von der Sonne gebräunte Gesellen gedacht wurden, so gab der rote Marmor für ihre plastische Darstellung ein ganz geeignetes Material ab (vgl. n. 232, 870). Von besonderer Wirkung waren an unserer Figur die aus buntem Glasfluß eingesetzten Augen, deren Glanz den im Gesichte herrschenden Ausdruck der Begehrlichkeit steigerte und zugleich einen scharfen koloristischen Gegensatz zu dem roten Marmor darbot. Der bäuerische Satyrtypus dieser Statue, in dem das tierische Element stark betont und der Hals sogar mit Bockswarzen versehen ist, gehört zu den Erfindungen der hellenistischen Kunst, die auch die Satyrn zuerst mit dem Pedum ausstattete. Das Original wird eine Bronzestatue gewesen sein, bei der also der Baumstamm fehlen konnte.

Vatikan-Katalog II p. 694 n. 432 T. 76. Über die bäuerischen Satyrtypen: Furtwängler der Satyr aus Pergamon, Berlin 1880. Über das Pedum: Ann. dell' Inst. 1877 p. 208.

251 (433) **Aphrodite nach dem Bade.**

Vormals im Besitze des Bildhauers Albaccini, von dem die Restauration herrührt. Ergänzt beide Arme mit den Händen und den von diesen gefaßten Haarmassen, der l. Schulter nebst Schulterblatt, einem Stück an der l. Brust und dem Unterteil des Halses, viele Teile des Gewandes, die Zehen des l. Fußes, die äußere Seite des r. Fußes, der größte Teil der Plinthe. Der Kopf (ergänzt das Unterteil der Nase) ist antik, aber nicht zu diesem Körper gehörig; doch stammt er von einer andern Wiederholung des gleichen Typus.

Wie sich aus anderen besser erhaltenen Wiederholungen ergibt, war die Göttin dargestellt im Begriffe, das Wasser aus ihren aufgelösten Haaren auszudrücken. Der r. Arm ist falsch ergänzt; er hob nicht das Haar in zweckloser Weise in die Höhe, sondern war, wie der l., beschäftigt, die Feuchtigkeit daraus zu entfernen. Das Original dieser reizenden Figur war die hellenistische Umformung eines ursprünglich vom Diadumenos des Polyklet (n. 1034) hergeleiteten Motives. In der ganzen Haltung kommt die Wandlung von flächenhafter Ausbreitung zu räumlicher Rundung und formellem Zusammenschluß zur Geltung. Dem gleichen Bedürfnis nach Rundung und Zusammenschluß dient auch die Umhüllung der Beine, in der kaum, wie man früher annahm, eine Reminiszenz an die Anadyomene des Apelles vorliegen dürfte, deren Beine von den Fluten

verhüllt gewesen wären. Andrerseits spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß das Motiv des Ausdrückens der Haare von einem Maler, nicht von einem Plastiker erfunden wurde.

Helbings Monatsberichte für Kunstgeschichte u. Kunsthandel I Heft IV p. 3ff. Vatikan-Katalog II p. 696 n. 433 T. 75.

252 (439) **Stuhl aus rotem Marmor** (rosso antico).

Er stand vormals mit einem genau entsprechenden Stuhle, der sich gegenwärtig im Louvre befindet (Clarac musée de sculpture II 2 p. 993), und mit einem anderen aus weißem Marmor gearbeiteten Exemplare in S. Giovanni in Laterano vor der Capella di S. Silvestro, wo diese drei Stühle bei der Zeremonie, durch die der neu erwählte Papst von der lateranischen Basilica Besitz ergriff, eine Rolle gespielt haben sollen.

Dieser Stuhl gehört mit seinem in Paris befindlichen Gegenstücke zu den schönsten antiken Arbeiten aus rotem Marmor, die wir kennen. Die Stützen sind vorn durch Löwenklauen, die oben in Voluten auslaufen, hinten durch Voluten abgeschlossen und die beiden zwischen diesen Motiven liegenden Felder jedes mit einer Palmette verziert. — eine ebenso geschmackvolle wie einfache Dekoration, bei der das kostbare Material vortrefflich zur Geltung kommt. Da der Sitz mit einem Durchbruche versehen ist, so hat man in diesen und anderen ähnlichen Exemplaren, die sich erhalten haben, bald Nachtstühle erkannt, bald Badestühle, bei denen der Durchbruch darauf berechnet gewesen wäre, daß die Dämpfe das Gesäß umkreisen konnten. Für diese Erklärung spricht die Tatsache, daß ein Exemplar aus Pavonazzetto, das sich jetzt im British Museum befindet, in den Caracalla-Thermen entdeckt wurde.

Vatikan-Katalog II p. 709 n. 439 T. 77. — Das Pariser Exemplar s. bei Clarac 260, 631, das Londoner bei Smith a catalogue of sculpt. in the Br. M. III p. 403 n. 2517.

In der rechten Fensterwandung:

253 (438) **Bakchisches Relief.**

Ergänzt sind Kleinigkeiten.

Das Relief gehört zu den allerfeinsten Leistungen der Künstler, die man unter dem nichtssagenden Namen der Neu-Attiker zusammenfaßt, jener Epigonen, die mit dem Erbe großer Zeiten außerordentlich geschickt zu wuchern verstanden. Ganz wundervoll ist die vornehme Lässigkeit des Dionysos im Gegensatze zu der beweglichen Derbheit des voranleuchtenden Silens und des stützenden Satyrs; auch der Satyr, der so elegant dahertanzt, unterscheidet sich noch merklich von seinem Herrn.

Vatikan-Katalog II p. 707 n. 438 T. 78.

254 (443) **Statue des Apollon.**

Gefunden zu Centocelle an der Via Labicana, unter Pius VI. erworben. Ergänzt das Unterteil der Nase und ein Teil des Nasenrückens, Splitter am Haare und auf der r. Wange, die l. Seite des Hinterkopfes, der l. Arm abgesehen von dem Schulterstücke, der r. vom Biceps abwärts, das r. Bein, der l. Fuß, der Stamm, die Plinthe.

Dargestellt ist ein zarter Jüngling, der mit wehmütigem Ausdrucke abwärts blickt; der l. Arm war nach dem erhaltenen oberen Teile etwas vorwärts oder zur Seite gestreckt, während der r. längs der Seite herabhing. Man benannte diesen Jüngling früher Adonis, weshalb ihm der Ergänzer einen Wurfspieß in die R. gegeben hat. Doch beweisen andere Wiederholungen, an denen die Attribute teilweise erhalten sind, daß wir es mit einem Typus des Apollon zu tun haben, der sich durch die verhältnismäßig kurzen Locken von den sonst bekannten Darstellungen dieses Gottes unterscheidet. Die R. wird einen Lorbeerzweig, die L. einen Bogen gehalten haben. Fragen wir, welche Stelle diesem Apollotypus in der Entwicklung der griechischen Kunst anzuweisen sei, so scheint es bedeutsam, daß die Figur in der Stellung der Beine und der Haltung der Arme ein Motiv zeigt, das mit Vorliebe von der Schule des Argivers Hagelaidas verwendet wurde. Einen eigentümlichen Gegensatz zu diesem archaischen Motive bietet die weiche Behandlung der Körperformen dar, die der Kunstweise des 4. Jahrhunderts entspricht. Hiernach scheint das Original von einem im 4. Jahrhundert v. Chr. tätigen peloponnesischen Bildhauer herzurühren, der hinsichtlich des Motivs an der altargivischen Überlieferung festhielt oder vielmehr auf sie zurückgriff, hingegen die Formen nach der fortgeschritteneren Praxis der ihm gleichzeitigen Kunst modellierte. Man hat vermutet, daß dieser Bildhauer der Korinther Euphranor gewesen sei, dessen Tätigkeit ungefähr zwischen 375 und 330 v. Chr. fiel, und daß unsere Statue den Apollon Patroos wiedergebe, den Euphranor für den auf der athenischen Agora gelegenen Tempel des Gottes gearbeitet hatte. Doch stößt diese Vermutung auf die gleiche Schwierigkeit, die anderen in derselben Richtung unternommenen Versuchen entgegensteht (vgl. n. 369). Die vatikanische Statue stimmt nicht zu den Angaben, die sich in der Überlieferung über das von Euphranor befolgte Proportionssystem erhalten haben. Der Versuch aber, diesen Widerspruch durch die Annahme zu heben, der Apollon sei bereits zu einer Zeit entstanden, als Euphranor jenes Proportionssystem noch nicht befolgt habe, bedarf keiner ernstlichen Widerlegung. Früher hatte man den Apoll für ein Werk aus der klassizistischen Schule des Pasiteles erklärt, und es ist die Frage, ob man mit dieser Datierung so ganz fehlgeschossen habe, wie heute von den meisten angenommen wird. Die Ausführung der Statue deutet auf hadrianische Zeit.

Brunn-Bruckmann Denkm. n. 434. Furtwängler Meisterwerke p. 587 ff. Fig. 115). Vatikan-Katalog II p. 719 n. 443 T. 76. Bulle der schöne Mensch² T. 56.

In die Wände des Gabinetto sind zwei mit Rundwerken und Hochreliefs verzierte **Marmorplatten** (n. 255, 256) eingemauert, die vermutlich mit anderen verlorenen Exemplaren einen größeren

zusammenhängenden Fries bildeten. Sie wurden bei Ausgrabungen gefunden, die der bekannte Kupferstecher Giovanni Volpato in der bei Palestrina (Praeneste) gelegenen, den Barberini gehörigen Tenuta di Corallo vornehmen ließ. Die Anordnung der Dekoration entspricht der von n. 210. Beide Platten sind stark restauriert.

An der Eingangswand unweit des Fensters:

255 (442). In den Nischen dieser Platte sind Figuren von Gottheiten angebracht, die zu Herakles in Beziehung stehen, r. (vom Betrachter) die Schutzgöttin des Helden, Pallas, in der Mitte eine andere weibliche Figur, die der Restaurator wahrscheinlich richtig als Hera ergänzt hat. Die in der dritten Nische angebrachte Figur (erg. der Kopf, die Extremitäten und einiges vom Gewande) scheint nach dem kräftigen Körper und nach der Anordnung des Mantels nicht Dionysos, wie der Ergänzer angenommen hat, sondern Zeus dargestellt zu haben. Das auf dem r. Felde angebrachte Relief stellt die erste Tat des Herakles dar. Der Heraklesknabe erwürgt die von Hera gegen ihn abgesendeten Schlangen, während seine Mutter Alkmene erschreckt dabei steht und ihr Gatte Amphitryon, im Begriff das Schwert zu ziehen, heraneilt, um dem Kinde zu helfen. Der im Hintergrunde angebrachte Felsen ist ganz modern. Offenbar ist dieses Relief durch ein malerisches Vorbild bestimmt. Die ganze Komposition hat einen entschieden malerischen Charakter und die drei dargestellten Figuren kehren ähnlich behandelt auf einem herculaner Wandbilde wieder. Auf dem l. Felde: Herakles wird von Linos im Lyraspiele unterrichtet. Die hinter dem Knaben stehende weibliche Figur ist schwer zu benennen, da sie jeglichen Attributes entbehrt. Vielleicht haben wir in ihr eine Muse zu erkennen.

Vatikan-Katalog II p. 715 n. 442 T. 80. Das herculaner Wandgemälde: Helbig Wandgemälde n. 1123.

Gegenüber:

256 (434). In der mittleren Nische Pallas, in der l. Ares. Die in der r. Nische angebrachte Figur, an der außer allerlei Kleinigkeiten der Kopf ergänzt ist, scheint, da sie in Tracht und Haltung dem Amphitryon auf n. 255 entspricht, wiederum Amphitryon darzustellen. Auf dem das r. Feld verzierenden Relief hatten sich von der Figur des Herakles nur die Fußspitzen erhalten und es fehlten an den beiden anderen Figuren sämtliche Extremitäten. Nichtsdestoweniger ist die Bedeutung der dargestellten Szene durch den Köcher und den Bogenkasten, die hinter Herakles auf dem Boden stehen, wie durch die barbarische Tracht der den Jüngling umgebenden Männer hinlänglich gesichert. Wie der junge Herakles nach der Überlieferung von dem Skythen Teutares im Bogenschießen unter-

richtet wurde, sind hier zwei Skythen in dieser Weise mit ihm beschäftigt. Das auf dem l. Felde angebrachte Relief, dessen Stil wiederum auf ein malerisches Vorbild zurückweist, wird mit Wahrscheinlichkeit auf die erste Schlacht gedeutet, an der Herakles teilnahm und in der die Thebaner den König von Orchomenos Erginos besiegten.

Vatikan-Katalog II p. 699 n. 434 T. 80.

Der Saal der Musen.

Die Betrachtung beginnt links vom Eingange.

257 (496) **Kopf des greisen Sophokles.**

Ergänzt Nase und Büste. Das Gesicht ist stark überarbeitet.

Die Benennung wird durch n. 149 im Hof des Belvedere gerechtfertigt. — Wie sich die griechischen Gelehrten während der Diadochenzeit eifrig mit Literaturgeschichte beschäftigten, hatte das damalige Publikum ein lebhaftes Interesse für Anekdoten, die aus dem Leben hervorragender Dichter berichtet wurden. Besonders beliebt war eine auf Sophokles bezügliche Erzählung: der Sohn des Sophokles, Iophon, belangte seinen Vater, der bereits das achtzigste Jahr überschritten hatte, als unzurechnungsfähig; da las der greise Dichter den Richtern den soeben von ihm vollendeten Oidipus auf Kolonos vor und wurde freigesprochen, weil die Richter in dieser poetischen Leistung eine schlagende Widerlegung der Anklage erkannten. Unter dem Eindrucke dieser Geschichte scheint der vorliegende Kopf oder sein Original entstanden zu sein. Der Künstler legte den würdevollen Typus zugrunde, der den Dichter hochbetagt darstellt (siehe n. 149). Einer der Hauptreize dieses Greisenkopfes hat zweifellos auf dem Gegensatze beruht, den der lebhafte Ausdruck der Augen — sie waren aus glänzendem Email gearbeitet und in die Höhlungen eingesetzt — zu dem verfallenen Fleische und der welken Haut des Gesichtes darbot.

Pistolesi V 84, 1. Jahrbuch des arch. Inst. XI (1896) p. 175 Fig. 7. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 392 n. 120. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 76—77. Ebenda XI (1896) p. 173—176 Fig. 7. Bernoulli Griech. Ikonographie I p. 129 n. 3.

258 (495) **Torso, Apollon als Kitharöde.**

Vormals in der Villa Negroni. Ergänzt der r. Arm, der l. Vorderarm, viele Stücke am Gewande, die Füße mit Teilen der Unterschenkel, die beiden Stämme, die Plinthe. Der diesem Torso aufgesetzte Dionysoskopf ist antik, aber nicht zugehörig; der ihn mit dem Körper verbindende Hals rührt von moderner Hand her, und der Torso war, als er sich in der Villa Negroni befand, mit einem anderen Kopfe versehen.

Die richtige Erklärung des Torso wird durch zwei hinsichtlich des Motives wie des Stiles nah verwandte, aber einer älteren Stilstufe angehörige Statuen gegeben, von denen sich die eine hier im Braccio nuovo (n. 15), die andere in der Glyptothek Ny-Carls-

berg in Kopenhagen befindet und an deren l. Brust sich je ein Stück einer Kithara erhalten hat. Also stellte auch die vatikanische Statue nicht Dionysos, sondern Apoll als Kitharöden dar. Die Stilisierung des langen Chitons, der als aus einem ganz dünnen Stoffe bestehend charakterisiert ist und allenthalben die Körperformen durchscheinen läßt, entspricht einer Gewandbehandlung, die wir an den Reliefs der zu dem Tempel der Nike Apteros gehörigen Balustrade wahrnehmen (vgl. n. 158), und scheint somit auf ein Original aus den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts v. Chr. zurückweisen. Eine besser gearbeitete und besser erhaltene Replik befindet sich im Berliner Museum (Beschreibung der ant. Skulpturen n. 50). Vgl. n. 1402.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 2 (vgl. III p. 168—169). Pistolesi V 84. Clarac IV pl. 697 n. 1643. Vgl. Overbeck griechische Kunstmythologie IV p. 186 n. 4, p. 188. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1139. Memorie della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. di scienza mor., storiche e filol.) p. 209 (hier wird ohne zureichende Gründe als Vorbild dieses Typus der Apollo Palatinus des Skopas vermutet). Das Kopenhagener Exemplar: Arndt la glyptothèque de Ny-Carlsberg pl. 38 p. 55—57.

Links oben in der Wand:

259 (493) **Relief, Geburt des Dionysos.**

Gefunden vor Porta Portese. Ergänzt außer allerlei größeren und kleineren Flicken der r. Unterarm der Frau rechts vom Hermes mit der Hand und das Oberteil des Zepters der mittleren Frau mit dem Zeigefinger. Stark verschmierte Brüche zwischen Zeus und Hermes, Hermes und der ersten, sowie zwischen dieser und der mittleren Frau.

Die l. Seite der Darstellung ist klar: Zeus sitzt in einer Haltung, die uns die Anstrengungen der Geburtswehen ahnen läßt, auf einem Felsen, auf den er die R. in beinahe krampfhafter Weise aufstemmt. Aus seinem vom Gewande entblößten l. Schenkel springt der kleine Dionysos hervor und streckt seine Ärmchen nach Hermes aus, der dem neugeborenen Gotte ein Pantherfell entgegenhält, um ihn darin wie in einer Windel zu bergen. Für die drei auf der r. Seite der Platte dargestellten Frauen sind verschiedene Erklärungen vorgeschlagen worden. Man hat sie als Chariten oder Nymphen gedeutet. Nach einer anderen Ansicht wäre die unmittelbar hinter Hermes stehende Frau Eileithyia, die, um die Geburt zu erleichtern, die r. Hand öffne, die folgende Persephone, die dritte, die ein Ährenbüschel in der R. hält, Demeter. Doch ist zu bedenken, daß die R. der vermeintlichen Eileithyia ergänzt ist. Die seltsam steife Form der Ähren endlich legte die Vermutung nahe, mit dem Attribut seien ursprünglich Lostäfelchen gemeint gewesen, aus denen erst der moderne Ergänzer Ähren gemacht habe; dann hätten wir in den drei Frauen die Moiren (Parzen) zu erkennen. Indes hat eine erneute Untersuchung ergeben, daß an den Ähren von Überarbeitung keine Spur zu finden ist; wir müssen also diese Figur in der Tat Demeter nennen. Eine sichere Erklärung der beiden andern ist

vor der Hand auch deshalb unmöglich, da es ungewiß ist, ob die Darstellung sich nicht nach rechtshin weiter fortsetzte; dort könnte Persephone gestanden haben, die schwerlich neben der Mutter gefehlt hat. Der Stil ist der des 4. Jahrhunderts v. Chr. und dem praxitelischer Werke verwandt. Allzuschwach begründet ist die Annahme, das Original des Reliefs könne einen Altar in Thespiai geschmückt haben, ein Werk der Söhne des Praxiteles, das im Zusammenhang mit zwei Bildern des Dionysos und dem Hause der Semele erwähnt wird (Paus. IX 12, 2).

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 19. Pistolesi V 85. Guigniaut rel. de l'antiquité pl. 110, 432. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1289. Weiteres bei Overbeck Kunstmythologie II p. 171 X und Hauser die neu-attischen Reliefs p. 72 n. 102. Jahreshefte des österr. archäol. Instituts VI (1903) p. 103 Anm. 22. Hitzig-Blümner Pausanias III 1 p. 427—428. Vgl. auch Heydemann Dionysos' Geburt und Kindheit (Halle 1885) p. 15—16.

260 (520) **Weibliche Statue als Muse restauriert.**

Vom Fürsten Lancellotti dem Papste Pius VI. geschenkt. Ergänzt Stücke am Gewande und die l. Hand mit der Flöte. Der Kopf (ergänzt Nase, Kinn und allerlei Flicken) ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper jedoch ausgeschlossen, da ihn ein gerader Schnitt von dem Halse trennt.

Da unter den bei Tivoli gefundenen Musen (n. 263—270) die in der Kaiserzeit als Euterpe bezeichnete Vertreterin des Flötenspiels fehlte, hat man, um den Musenchor vollzählig zu machen, dieser anmutigen Mädchenfigur, die nach den auf dem l. Schenkel sichtbaren Ansatzspuren einen stabförmigen Gegenstand gehalten haben muß, eine Flöte in die l. Hand gegeben. Doch spricht gegen die Annahme einer Muse der Umstand, daß wir eine entsprechende Statue kennen, die als Brunnenfigur gedient hat. Die lässige Weise, in der das Mädchen dasitzt, und sein Chiton, der ärmellos und dessen Stoff als ein dicker rauhhaariger Wollstoff charakterisiert ist, deuten vielmehr auf eine Figur aus genrehaft-pastoralem Kreise, etwa auf eine von der bukolischen Poesie gefeierte Nymphe; in diesem Falle könnte das von der l. Hand gehaltene Attribut ein Pedum gewesen sein. Da Wald, Wiese und Quelle im Idyll den Hintergrund zu bilden pflegen, so leuchtet es ein, daß die plastische Darstellung einer durch diese Dichtungsgattung bekannten Figur auch einen passenden Brunnenschmuck abgab. Die Annahme eines hellenistischen Originals wird durch den Bund am Halsausschnitte des Chitons bestätigt, dem wir besonders häufig in der pergamenischen Skulptur begegnen (vgl. n. 194).

Zeichnung im Skizzenbuch des Dal Pozzo IX 18. Visconti Mus. Pio-Cl. I 17 (opere varie IV p. 440 n. 306). Bouillon Musée des antiques I 35. Pistolesi V 95. Clarac III pl. 503 n. 1003. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 3294 Fig. 16b. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 318. Memorie romane 1825 p. 317 (Cardinali). Braun Ruinen und Museen p. 389 n. VI. La scuola romana II (1884) p. 109 n. 48 (Pelliccioni). Die Brunnenfigur: Arch. Zeitung XXV (1867) p. 101*. Dütschke antike Bildwerke in Oberitalien V p. 10 n. 31. Das Unterteil einer zweiten Replik befindet sich in dem kleinen Museum zu Brindisi (in der alten Rundkirche S. Giovanni).

261 (519) **Hermenbüste des Platon.**

Von einem römischen Kunsthändler in Neapel erworben. Ergänzt die Nasenspitze.

Der eingeritzte Name Zenon rührt von moderner Hand her und ist somit für die Deutung ohne Belang. Die Hermenbüste stellt vielmehr Platon dar, wie eine andere, mit einer zweifellos authentischen Inschrift versehene Hermenbüste beweist, deren Kopf genau mit dem des vatikanischen Exemplars übereinstimmt. Mancher moderne Betrachter wird erwarten, daß die olympische Heiterkeit, die in den Schriften des großen Philosophen herrscht, auch in dessen Antlitz zutage treten müsse, und sich demnach durch den finsteren Ausdruck des Kopfes befremdet fühlen. Aber ein gleichzeitiges Zeugnis, ein Fragment aus einer Komödie des Amphis, beweist, daß ein derartiger Ausdruck in der Tat dem Platon eigentümlich war. Auch wird Platon von einem Peripatetiker ausdrücklich zu den Melancholikern gezählt. Endlich leuchtet es ein, daß die vielen schmerzlichen Erfahrungen, die dieser Mann in seinem Leben gemacht hatte, und der schneidende Gegensatz, in dem seine Philosophie zu der Wirklichkeit stand, entsprechende Spuren in seinem Antlitze hinterlassen mußten. Außerdem stimmt die Anordnung des Haares und des Bartes zu den Versen eines anderen gleichzeitigen Komödiendichters, des Ephippos, in denen den Akademikern eine übergroße Sorgfalt in der Toilette vorgeworfen und dabei auch des elegant verschnittenen Haupthaares wie des schön herabfallenden Vollbartes gedacht wird. Als Original haben wir ein zu Lebzeiten des Platon gearbeitetes bronzenes Porträt anzunehmen, vermutlich die Statue, durch die ein bereits in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts tätiger Bildhauer Silanion das Andenken seines großen Zeitgenossen verewigte. Die Formengebung des Hermenkopfes ist noch weit entfernt von der naturalistischen Richtung, die seit der Zeit des großen Alexander in der ikonischen Porträtkunst maßgebend wurde.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 33. Pistolesi V 95. Schuster über die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. IV 7 p. 24 n. 17. Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) T. 6 n. 2, p. 72 n. 6, p. 74. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1335 Fig. 1482. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II[4] p. 11 Fig. 135. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. LXII 2. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[6] p. 265 Abb. 480. Bernoulli Gr. Ikonographie II p. 28 n. 7 T. V. Vgl. American Journal of Archaeology IV (1888) p. 3. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 153, p. 165, p. 170 bis 171. Rendiconti dell' acc. dei Lincei serie V, vol. II (1893) p. 88—100. Collignon hist. de la sculpture grecque II p. 346—347. Revue de philologie XVIII (1894) p. 162. Jahrbuch d. arch. Inst. XVII (1902) p. 76 Anm. 6. Philologus 1909 p. 336 ff. — Über Silanion: Furtwängler über Statuenkopien im Altertum p. 37—38 (Abhandl. d. bayer. Ak. I. Kl., XX. Bd. III. Abt. p. 561—562). Athen. Mitteil. XXVIII (1903) p. 347. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 389. — Die Inschrift bei Kaibel 1158.

262 (518) **Hermenbüste eines Strategen.**

Ergänzt die Spitze des Helmvisiers. Das Gesicht hat durch zu starkes Abputzen gelitten.

Diese Hermenbüste kann nicht, wie früher angenommen wurde, Themistokles darstellen, da ihr Stil frühestens auf den Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. hinweist und es ganz unglaublich scheint, daß noch damals ein Porträt des großen athenischen Staatsmannes geschaffen worden wäre. Vielmehr wird man sie auf eine späterer Zeit angehörige Persönlichkeit zu deuten haben. Ein Gelehrter hat in ihr ein Porträt des Alkibiades vermutet, dessen Original von Kephisodotos, dem Vater des Praxiteles, gearbeitet worden sei. Der Helm deutet auf einen Strategen. Der Ausdruck und die elegante Anordnung des Haupt- und Barthaares erinnern an die dandyhafte Richtung, die bald nach dem Ende des peloponnesischen Krieges in den vornehmen athenischen Kreisen maßgebend wurde, eine Richtung, der sich selbst der große Platon und seine Schüler nicht zu entziehen vermochten (vgl. n. 261). Noch näher, als die Eirene des Kephisodot, stehen dem Kopfe zwei Athenatypen, die aber beide der gleichen Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert angehören: die Minerva Giustiniani (n. 38) und eine Athena zu Ince Blundell.

Visconti Iconografia greca I T. XIV 3, 4 p. 168. Pistolesi V 94. Museo Chiaramonti III 17. Baumeister Denkm. des kl. Altertums II p. 1288 n. 1437. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 271. 272. Bernoulli Gr. Ikonographie I p. 211 Abb. 37. Vgl. Arch. Zeitung XXVI (1868) p. 1. Friederichs-Wolters Bausteine n. 482. Pauly-Wissowa Realencyclopädie I 2 p. 1532. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum II (1900) p. 173 Anm. 3 (Studniczka). Furtwängler Meisterwerke p. 275 Anm. 2. — Die Athena zu Ince Blundell bei Furtwängler über Statuenkopien im Altertum p. 31 (Abhandl. d. bayer. Ak. I. Kl., XX. Bd., III. Abt. p. 555) T. IV.

Den Hauptschmuck dieses Saales bildet ein den **Apoll und die Musen** darstellender Statuenzyklus (n. 263—270), der 1774 unter den Trümmern einer südöstlich von Tivoli gelegenen, antiken Villa entdeckt und von Pius VI. für das vatikanische Museum erworben wurde. Die häufig wiederholte Angabe, daß diese Statuen aus dem fundus Cassianus, heute Carciano, stammen, scheint auf einer Verwechslung zu beruhen. Vielmehr handelt es sich vermutlich um die etwas weiter östlich gelegene Villa, die dem Juristen Marcus Brutus, dem Vater des Redners, gehört haben soll (vgl. Antologia Romana I p. 269. Bulgarini notizie storiche intorno alla città di Tivoli p. 109, p. 118. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 84). Da sich bei der tiburtiner Ausgrabung nur sieben Musenstatuen (n. 264—270) gefunden hatten, wurden ihnen im Museum, um die Zahl der neun Schwestern voll zu machen, zwei Statuen anderer Provenienz (n. 260, 271) beigefügt, die ursprünglich keine Musen darstellten.

Die Hellenen dachten sich während der älteren Zeit die Musen als einen geselligen Verein von Jungfrauen, von denen nicht jede eine besondere Kunst übte, sondern die gemeinsam der Pflege sämtlicher musischen Künste, der Poesie, des Tanzes, des Gesanges,

des Saiten- und Flötenspieles, oblagen. Der bei Tivoli gefundene Statuenzyklus ist durch eine andere Auffassung bestimmt, zu der sich Ansätze bereits in der Literatur des ausgehenden 5. Jahrhunderts und deutlicher im 4. Jahrhundert finden. Jede Muse erscheint hier als die Vertreterin einer besonderen Kunstgattung und bekümmert sich, auf sich selbst beschränkt, in keiner Weise um die Schwestern. Ein Gelehrter hat die Erfindung dieses Zyklus dem Praxiteles zugeschrieben und die tiburtiner Statuen als Kopien nach den in Rom bei dem Tempel der Felicitas aufgestellten Thespiaden nachzuweisen versucht, die von Praxiteles gearbeitete Musenstatuen gewesen wären. Aber die Annahme ihres praxitelischen Ursprunges beruht lediglich auf einer haltlosen Konjektur. Dagegen ist der ausgesprochen praxitelische Charakter der erhaltenen Köpfe und mehrerer Gewandmotive zuzugeben, nur scheint alles vielmehr auf die Zeit der Nachwirkung des großen Meisters, als auf seine eigene Lebenszeit zu deuten, und so käme als Künstler einer der Schüler des Praxiteles, vielleicht einer seiner Söhne in Betracht. Ein anderer Gelehrter setzt als Original die Schöpfung eines „neuattischen" Bildhauers voraus, der ältere Stilelemente benutzt habe. Kleomenes, von dem eine Thespiadengruppe überliefert ist, kann dabei jedenfalls nicht in Betracht kommen, da sein Werk in Marmor gearbeitet war (Plin. n. h. 36, 33), während die Originale der vatikanischen Gruppe allen Anzeichen nach in Bronze gegossen waren. Nun hat zwar der gleiche Gelehrte in einer späteren Äußerung behauptet, man erkenne an den Köpfen der Musengruppe mit ihren gelegentlich starken Unterarbeitungen die Eigenart eines Stiles, dessen Herrschaft er für die letzte hellenistische und frühe kaiserliche Kunst behauptet; die Künstler hätten damals die Modelle ihrer Werke ohne Rücksicht auf eine Ausführung in Marmor oder Bronze in Wachs oder Gips durchgeführt und dann trotz aller technischen Schwierigkeiten in Marmor übertragen. Doch ist die Erklärung gewisser Eigentümlichkeiten an den Skulpturen jener Epochen durch die geschilderte Prozedur ganz hypothetisch und durch eine Überlieferung, wie die bei Plinius (n. h. 35, 156: Urteil des Varro über Pasiteles), nicht zu begründen; ferner erklären sich alle Unterarbeitungen an den Köpfen vollkommen bei der Annahme eines bronzenen Originales. Aber auch abgesehen davon, pflegen in sicher „neuattischen" Werken, wenn es sich nicht um Kopien handelt, die verschiedenen heterogenen Elemente deutlich unterscheidbar nebeneinander zu stehen, während sich hier alles in einem einheitlichen Stile darstellt. Ganz auszuschließen ist die früher allgemein vertretene Ansicht, nach der diese Statuen Teile einer Gruppe des rhodischen Künstlers Philiskos wiedergeben sollten. Nachbildungen dieser

Gruppe sind in statuarischen Kopien römischer Zeit und Reliefs der hellenistischen Epoche nachgewiesen worden und entsprechen in ihrer künstlerischen Erscheinung vielmehr Gestalten wie der sogenannten Pudicitia im Braccio nuovo (n. 8).

Noch während der hellenistischen Periode und der ersten römischen Kaiserzeit wurden die einzelnen Musennamen nach Belieben mit verschiedenen Funktionen und Attributen in Verbindung gebracht. Einer festen Norm begegnen wir in dieser Hinsicht erst während der vorgerückten römischen Kaiserzeit. Die Beziehung, in der die einzelnen Namen zu den Funktionen und Attributen stehen, ist nunmehr folgende: Kalliope, heroisches Epos, Diptychon oder Rolle; Kleio, Geschichte, Rolle; Erato, chorische Lyrik, Kithara; Euterpe, Flötenspiel, Doppelflöte; Melpomene, Tragödie, tragische Maske; Polymnia, Pantomimos, ohne Attribut; Terpsichore, subjektive Lyrik, Lyra; Thaleia, Komödie, komische Maske; Urania, Astronomie, Weltkugel. Wenn ich bei Besprechung der vatikanischen Statuen die Namen beigefügt habe, die für die einzelnen Musen in der späteren Kaiserzeit festgestellt waren, so läßt es sich allerdings nicht beweisen, daß der Künstler, der die Originale erfand, jede einzelne der von ihm geschaffenen Figuren gerade in solcher Weise benannte. Trotzdem habe ich jene Namen nicht unterdrückt, da sie dem modernen Betrachter geläufig und im Museum zur Bezeichnung der einzelnen Figuren verwendet sind.

Vgl. Thiersch über die Epochen d. bild. Kunst[2] p. 362. Trendelenburg der Musenchor p. 11 ff. Bie die Musen in der antiken Kunst p. 24 ff. Roscher Lexikon II 2 p. 3228 ff. Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 31—45. Klein Praxiteles p. 227 Anm. 1. Moderner Cicerone Rom I p. 229. Münchener Jahrbuch III (1908) p. 4. Ausonia III (1908) p. 120. Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 628 Anm. 5; vgl. Text zu n. 621 p. 4 (Sieveking). — Über die Gruppe des Philiskos vgl. zuletzt Watzinger 63. Berliner Winckelmannsprogramm p. 4 ff. Klein Gr. Kunstgeschichte III p. 36—40.

Den geistigen wie materiellen Mittelpunkt dieses Zyklus bildete der Führer des Musenchores, der die Kithara spielende Apollon (n. 263). Um ihn herum waren in symmetrischer Weise die Musen gruppiert, wohl so, daß die stehenden und sitzenden Figuren miteinander wechselten.

263 (516) **Apollon als Kitharöde.**

Ergänzt allerlei Stücke am Kranze, die Nasenspitze, die Lippen, das Kinn, ein Flicken im Kehlkopf, beinah der ganze r. Arm mit dem Plektron, der untere Teil des l. Vorderarmes, der obere Teil und sonstige Stücke der Kithara, das unmittelbar an die Kithara ansetzende Stück des Tragriemens, verschiedene größere und kleinere Stücke am Gewande, der l. Fuß fast ganz.

Der Gott ist dargestellt in der festlichen Tracht der Kitharöden, singend und die Kithara spielend. Die Begeisterung, mit der er seiner Kunst obliegt, erhellt aus der schwungvollen Be-

wegung des Körpers, der leisen Neigung des Hauptes nach der r. Schulter und dem Ausdrucke des Gesichtes. Der vordere Arm der Kithara ist mit einer Relieffigur des an dem Baume aufgehängten Marsyas (vgl. n. 335, 9 51) verziert, zur Erinnerung an den Sieg, den das apollinische Saitenspiel über die barbarische Flötenmusik davongetragen hatte. Der Typus des Gottes stimmt hinsichtlich der Auffassung wie hinsichtlich der Formengebung durchaus zu dem der Musen. Ja, sein Ausdruck und seine Bewegung kommen nur im Zusammenhange mit dem ihn umgebenden Chore zu vollem Verständnis. Es war deshalb sehr verfehlt, wenn man ihn früher von der Gruppe trennen und für den Apollo Palatinus des Skopas erklären wollte, der zudem in einer vollkommen verschiedenen Gestalt erkannt worden ist.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 15 (vgl. opere varie IV p. 435 n. 300). Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 99 Fig. 104. Berichte d. sächs. Ges. der Wissenschaften 1886 T. II 1 p. 3. Overbeck Kunstmythologie IV p. 124 n. 2, p. 185 n. 1 (wo die älteren Publikationen angeführt sind), p. 186—188 (vgl. p. 101—102); Atlas XX 7, XXI 32. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 3279 Fig. 11c. Müller-Wieseler Denkm. d. alt. Kunst I³ T. XXIV 9. Der Kopf: Amelung die Basis des Praxiteles p. 36 Abb. 18, 19. Vgl. Philologus n. F. I (XLVII 1889) p. 678—700. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II⁴ p. 27, p. 36 Anm. 31. — Über den Apollon des Skopas s. Röm. Mitteil. XV (1900) p. 200 ff.

Links 264 (511) **Erato.**

Ergänzt Teile des Gewandes, der untere Teil des r. Vorderarmes, die l. Hand, beinah der ganze obere Teil der Kithara. Der Kopf, an dem die Nase, das Kinn mit einem Teil der Unterlippe, beide Oberlider, sehr viel Stücke in den Haaren, die untere Hälfte des Halses ergänzt sind, ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig. Eine Replik mit zugehörigem Kopfe ist abgebildet im Modernen Cicerone Rom I p. 291 und in Ny-Carlsberg Glyptotheks antike Kunstvaerker T. XXVII n. 395.

Da diese Muse mit ihrer würdevollen Erscheinung unter allen Schwestern dem kitharaspielenden Apoll am nächsten verwandt erscheint und wie dieser die schwere, volltönende Kithara rührt, wird man in ihr die Vertreterin der chorischen Lyrik, wie sie im besonderen von Stesichoros und Pindaros gepflegt wurde, zu erkennen haben. Soweit unser Wissen reicht, war in der späteren Kaiserzeit für diese Muse der Name Erato geläufig — ein Umstand, der in etymologischer Hinsicht befremden muß, da die Liebe in der chorischen Lyrik keine hervorragende Rolle spielte und es viel näher gelegen hätte, die Vertreterin dieser Kunstgattung Terpsichore zu benennen. Da das Instrument hier durch keinen Riemen gehalten wird, müssen wir annehmen, daß es auf einem Stamm oder einer Säule ruhte. In der Tat findet sich an der Unterseite der Kithara (r. vorne) eine Abarbeitung.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 21 (vgl. opere varie IV p. 439 n. 305). Bouillon Musée des ant. I 39. Pistolesi V 92. Roscher mythol. Lexikon II p. 3279 Fig. 11e. Vgl. Bie a. a. O. p. 64. Amelung a. a. O. p. 40 f. Zu dem Aufstützen der Kithara: Bie p. 25 A 1 Fig. 2. 3. Der Kopf: Reinach têtes ant. pl. 161; Jahrbuch d. J. 1911 p. 89.

Links (neben dem Apoll) 265 (517) **Terpsichore.**

Der durch einen modernen Hals mit dem Körper verbundene Kopf, an dem fast der ganze Kranz, Teil der Haare, die Nase, die auf die Schultern herabfallenden Locken ergänzt sind, ist antik, aber nicht zugehörig. An dem Körper sind ergänzt die Schulterknöpfe des Chitons, die Spitzen beider Brüste, der r. Arm fast ganz, der halbe l. Vorderarm, die frei stehenden Teile der Lyra, fast der ganze l. Fuß, Splitter am Gewande.

Dargestellt ist Terpsichore, die Muse der subjektiven Lyrik, einer Gattung, die in den Dichtungen der Sappho, des Alkaios und des Anakreon ihre schönsten Blüten entfaltete. Wenn sie im Gegensatz zu der Muse der chorischen Lyrik (n. 264) nicht steht, sondern sitzt und überhaupt einen weniger würdevollen Eindruck macht, so stimmt dies vortrefflich zu der von ihr vertretenen Poesie; denn die subjektive Lyrik, in der einzelne Individuen ihren Gefühlen Ausdruck gaben, hatte weder dem Inhalte noch der Form nach den feierlichen Charakter der chorischen. Die Jungfrau rührt eine Lyra, deren Resonanzboden aus einer Schildkrötenschale besteht, also das Saiteninstrument, mit dem Alkaios und Anakreon ihre Lieder begleiteten.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 20 (vgl. opere varie IV p. 441 n. 307). Bouillon Musée des antiques I 38. Pistolesi V 93. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 3279 Fig. 11d. Vgl. Bie a. a. O. p. 63.

Rechts 266 (508) **Polymnia.**

Ergänzt die Nase, die Unterlippe, Stücke am Kranze, Teile der Locken im Nacken und der Gewandung, ein Stück des r. Daumens und die Spitzen beider großen Zehen.

Der Künstler, der diesen Typus erfand, hat damit augenscheinlich auf die Tänze hingewiesen, die von den neun Schwestern aufgeführt wurden. Einer der Hauptreize des antiken Tanzes beruhte auf den graziösen Bewegungen, die Tänzer und Tänzerinnen mit ihren Mänteln vornahmen. Polymnia scheint in dieser Statue dargestellt, wie sie zum Tanze antritt und eine solche Bewegung vorbereitet. Die blumenbekränzte Jungfrau scheint langsam schreitend innezuhalten, sinnenden Ausdruckes, die Arme unter dem Mantel. Während die abwärts gestreckte L. unter der herabfallenden Stoffmasse sichtbar wird, faßt die R. unweit der Schulter einen Zipfel des über die Brust reichenden Gewandstückes, offenbar in der Absicht, mit dem Mantel irgendwelche Bewegung vorzunehmen, sei es ihn über den Rücken zu werfen, sei es ihn von dem Oberkörper zu entfernen. Wenn dagegen die Beischrift eines herculaner Wandgemäldes als den Wirkungskreis der Polymnia in aller Kürze die Mythen bezeichnet, so scheint es, daß man dieser Muse in späterer Zeit eine speziellere Bedeutung beilegte und sie für die Vertreterin des Pantomimos hielt; war es doch nach dem Absterben der Tragödie im besonderen das mimische Ballet, das die Mythen populär erhielt und auch auf ihre bildliche Darstellung einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausübte.

Visconti Mus. Pio-Cl. 1 23 (opere varie IV p. 438 n. 303). Bouillon I 40. Pistolesi V 91. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 75, 5. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 3279 Fig. 11f. Mod. Cicerone Rom I p. 293. Journal of the archeolog. Institute of America XII 1908 p. 335 Fig. 8. Löwy griech. Plastik p. 90 T. 115; 206. Der Kopf: Amelung die Basis des Praxiteles p. 32 Abb. 11, 12. Vgl. Bie a. a. O. p. 70.

Rechts 267 (499) **Melpomene.**

Ergänzt Splitter am Haare und am Kranze, fast die ganze Nase, Flicken in den Augen, im Kinn und der l. Brust, die Lippen, die r. Hand mit dem obersten Stücke der Maske (an dieser außerdem die Nase und der untere Teil der Mundöffnung wie des Bartes), große Teile des l. Oberarms, der l. Vorderarm mit dem Schwerte, Flicken in der Gewandung, die Spitze des l. Fußes.

Die Muse der Tragödie steht da, indem sie den l. Fuß auf einen Felsblock und den l. Arm auf den l. Schenkel stützt — eine gesammelte Haltung, die den Eindruck erweckt, als ob die Jungfrau nach einer größeren Anstrengung ausruhe. In der R. hält sie eine mit dem Löwenfell ausgestattete Maske des Herakles, eines Helden, der der Tragödie reichlichen Stoff geliefert. Nach Maßgabe anderer Wiederholungen der gleichen Gestalt ist die andere Hand richtig mit dem Schwert ergänzt worden. Die hohe, von schlicht herabfallendem Haare bedeckte Stirn erinnert an den Onkos, den Aufsatz, durch den man den majestätischen Eindruck der tragischen Maske zu steigern suchte, der Kranz aus Weinlaub und Trauben an den Dionysoskultus, dem das griechische Drama seinen Ursprung verdankte. Das Gesicht bekundet eine eigentümliche Mischung von Erregung und ernster Fassung. Der untere Teil desselben erscheint voller und das Kinn energischer entwickelt als bei den anderen Musen.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 19 (opere varie IV p. 437 n. 302). Bouillon Musée des antiques I 37. Pistolesi V 88. Clarac III pl. 513 n. 1044. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 59, 747. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 971 Fig. 1183. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 3279 Fig. 11a. Der Kopf: Amelung die Basis des Praxiteles p. 34 Abb. 15, 16, p. 41. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 316. Lange das Motiv des aufgestützten Fußes p. 59ff. Bie a. a. O. p. 75—77. Collignon les statues funéraires dans l'art grec p. 223f. Über die Bedeutung der Herakles-Maske vgl. Dieterich Pulcinella p. 8.

Rechts 268 (503) **Thaleia.**

Ergänzt Stücke am Kranze, ein Teil der l. Braue, die Nase, die Lippen, das Kinn, Flicken am Halse, der Nacken, der halbe l. Vorderarm mit dem Tympanon, der r. Vorderarm, das Pedum, abgesehen von dem an dem Oberarme anliegenden krummen Teile, Stücke am Gewande und an der Maske, die Spitzen beider großen Zehen. Die L. mit einem Tympanon auszustatten, wurde der Ergänzer veranlaßt durch eine kreisrunde Einsenkung im Oberschenkel; auch ist in Rücksicht darauf und auf die Haltung des Armes, sowie im Zusammenhang mit den andern Attributen kaum eine andere Ergänzung denkbar.

Im Gegensatze zu der großartigen Erscheinungsweise der Melpomene sitzt diese Muse, wie ein junges Landmädchen, in lässiger Haltung auf einem Steinsitze, das l. Bein über das r. schlagend. Neben ihr steht eine bärtige komische Maske. Efeukranz und Tympanon weisen in dem gleichen Sinne, wie bei Melpomene der

Weinlaubkranz, auf den Dionysosdienst hin, während das in der L. befindliche Pedum vielleicht an das in der neueren Komödie häufig behandelte bäuerliche Element erinnern soll. In dem schönen Gesichtchen liegt ein Ausdruck erwachender Schwärmerei, einer unschuldigen Sinnlichkeit, die eben, noch unbewußt, aus der Knospe bricht. Auch das läßt sich wohl aus dem Charakter der neueren Komödie erklären, auf die jedenfalls ein sicherer Hinweis durch die Maske einer ihrer typischen Hauptfiguren gegeben ist; man kann nur zweifeln, welcher von den beiden Obersklaven gemeint sei (vgl. Pollux IV 143 ff.). Köstlich wirkt der Kontrast dieser kraßverzerrten Züge mit dem feinen Antlitz der Muse.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 18 (vgl. opere varie IV p. 442 n. 309). Bouillon Musée des antiques I 36. Pistolesi V 89. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. 58, 743. Baumeister Denkm. II p. 971 Fig. 1184. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 3279 Fig. 11b. Mod. Cicerone Rom I p. 293. Löwy griech. Plastik p. 9 T. 115, 205. Der Kopf: Amelung die Basis des Praxiteles Abb. 13, 14, p. 40—41. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 317. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 214 n. 10. Bie a. a. O. p. 78. Dieterich Pulcinella p. 26 f. Robert 25. Hallisches Winckelmannsprogramm p. 87.

Links (neben dem Apoll n. 263):

269 (515) **Kalliope.**

Ergänzt der größte Teil des r. Armes wie des l. Vorderarmes, die Schreibtafel abgesehen von dem hinteren, auf dem Gewande aufliegenden Eckstücke, der größte Teil des l. Fußes mit Gewand und einem Teil der Plinthe, viele Flicken im Gewande. Der aus anderem Marmor gearbeitete Kopf, an dem ein Stück der Stirn wie des Kinnes, die Nase, Teile beider Ohren und allerlei Flicken ergänzt sind, ist antik, aber nicht zugehörig.

Die in nachdenklicher Haltung dasitzende Muse scheint mit Schreiben oder Lesen beschäftigt. Sie hält in der L. eine doppelte Schreibtafel (diptychon); in die erhobene R. hat ihr der Ergänzer gewiß mit Recht einen Griffel (stilus) gegeben.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 26 (vgl. opere varie IV p. 435 n. 299). Bouillon I 42. Pistolesi V 39. Vgl. Bie a. a. O. 72. Amelung a. a. p. O. p. 41—42. Der Annahme, der Kopf der Replik in Madrid sei zugehörig, widerspricht mit Recht Sieveking im Münchener Jahrbuch III (1908) p. 4. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 3279. — Zu dem Motiv — schreibende Muse — vgl. Birt die Buchrolle in der Kunst p. 202.

Rechts 270 (505) **Kleio.**

Ergänzt die r. Brust mit Schulter, die Arme zum größten Teile, allerlei an den Gewändern, das r. Kinn, der l. Fuß mit Teil der Basis. Von der Rolle hat sich nur das auf dem Schoße aufliegende Stück erhalten. Der durch einen modernen Hals mit dem Körper verbundene Kopf (ergänzt Nase, Lippen und Hals) ist antik, aber nicht zugehörig. Eine Replik mit zugehörigem, leider nur z. T. erhaltenen Kopfe befindet sich in Kopenhagen (Ny-Carlsberg Glyptotheks ant. Kunstvaerker T. XXVII n. 393).

Die Muse der Geschichte hält in der L. eine zum Teil aufgewickelte Pergament- oder Papyrusrolle und scheint aus dem Inhalt der Rolle vorzutragen; doch war der r. Arm, einer Replik in Madrid zufolge, mäßig erhoben.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 16 (vgl. opere varie IV p. 436 n. 301). Bouillon I 34. Pistolesi V 89. Vgl. Bie a. a. O. p. 72. Amelung a. a. O. p. 41—42. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 3279. Birt die Buchrolle in der Kunst p. 186. Zu dem Motiv — lesende Muse — vgl. Herondas Mimiamben III 91—92. — Zu dem der hiesigen Figur aufgesetzten Kopfe vgl. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 946. 947 und Text zu n. 1121. 1122.

Wir schließen hier eine Statue an, die nicht in der tiburtiner Villa gefunden ist und die man wie n. 260 als Muse ergänzt hat, um den Chor der neun Schwestern vollzählig zu machen:

271 (504) **Weibliche Gewandstatue.**

Vormals zu Velletri im Palazzo Ginetti, vom Fürsten Lancellotti dem Papste Pius VI. geschenkt. Modern Teile der Locken, der Hals mit fast dem ganzen Hinterkopf, die l. Schulter, die Vorderarme mit den Attributen, Teile der Gewandung, der Zehen und die r. Vorderecke der Plinthe. Der Kopf, gefunden 1786 in der Villa des Hadrian bei Tivoli (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 159), ist antik aber stark abgeputzt und der Statue fremd; er ist im Vergleich mit dem Körper zu groß.

Die Statue war früher als Fortuna ergänzt und wurde erst, nachdem sie päpstliches Eigentum geworden war, durch Beifügung von Globus und Griffel zu der Muse Urania gemacht. Die Anordnung des Gewandes zeichnet sich durch Reichtum wie durch Klarheit aus und läßt zugleich die Formen des Körpers zur Geltung kommen. Dieser schöne Typus ist gegenwärtig als eine Schöpfung des praxitelischen Kreises erkannt. Hingegen schwanken die Ansichten über seine Benennung. Einige Gelehrte erklären die Figur für Kora, weil diese auf attischen Vasen und anderen Denkmälern mit einer gleich angeordneten Gewandung vorkommt. In diesem Falle müßten wir annehmen, daß die vorgestreckte L. einen Blumenstrauß hielt und der schräg emporreichende r. Vorderarm eine Fackel aufstützte, die wir uns an dem vatikanischen Exemplare aus Holz oder Metall gearbeitet zu denken hätten. Dagegen ist von einem anderen Archäologen in dieser Figur eine Kopie nach der Katagusa, d. i. der Spinnerin des Praxiteles erkannt und vermutet worden, daß die L. die Spindel hielt und die R. den Faden drehte.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 24 (vgl. opere varie IV p. 441 n. 308). Bouillon I 41. Pistolesi V 90. Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 53 Abb. 27. Klein Praxiteles p. 359 Fig. 27. Bulletin de la société archéolog. bulgare I 1910 p. 3 Fig. 2. Löwy griech. Plastik p. 90 T. 112, 200. Vgl. Welcker Zeitschrift p. 318. Memorie romane 1825 p. 317 (Cardinali). Bulgarini Notizie di Tivoli p. 111 Anm. Amelung Florentiner Antiken p. 32ff.; Führer durch die Antiken in Florenz n. 53.

Die Betrachtung kehrt nunmehr wiederum zu den an der l. Wand aufgestellten Skulpturen zurück und schreitet in der anfänglich eingeschlagenen Richtung vor, wobei die im bisherigen bereits behandelten Stücke unberücksichtigt bleiben.

272 (512) **Kopf des Epimenides** (?).

Ergänzt die untere Hälfte der Nase, die Spitze des Bartes, die Büste.

Da dieser Kopf einen hochehrwürdigen, gewissermaßen priesterlichen Charakter zeigt, die Binde, die das lange Haar umgibt, auf

einen Priester, Seher oder Dichter hinweist und die geschlossenen Augen den Mann als schlafend charakterisieren, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß der kretische Sühnpriester und Seher Epimenides dargestellt ist, von dem die Sage berichtet, er habe, in einer Höhle verborgen, siebenundfünfzig Jahre hindurch geschlummert. Die Tätigkeit des Epimenides wurde von den Alten bald gegen das Ende des 7. Jahrhunderts, bald um 500 v. Chr. angenommen, also jedenfalls in einer Zeit, während deren die griechische Plastik noch in den Fesseln des archaischen Stiles lag. Hingegen weist der Stil des in Rede stehenden Typus frühestens auf die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts hin. Demnach kann dieser Typus, wenn er Epimenides darstellt, kein ikonisches Porträt, sondern nur eine freie Schöpfung sein. Beachtenswert ist eine Bemerkung, die mir ein geistvoller Physiologe angesichts dieses Kopfes mitteilte, daß nämlich die Weise, in der die Augenlider, ohne daß das untere von dem oberen gedeckt wird, aneinander treffen, für das erste Stadium eines durch Hypnotisierung hervorgerufenen Schlafes bezeichnend sei. Der Einwurf, daß ein Schlafender den Kopf nicht aufrecht trage, würde nur verfangen, wenn es sich um eine Statue handelte; doch läßt es sich zum mindesten nicht beweisen, daß der Kopf ursprünglich auf einem Körper gesessen habe. — Ein Gelehrter hat den durch das vatikanische Exemplar reproduzierten Typus für ein von Silanion (vgl. n. 261) geschaffenes Porträt des blinden Homer erklärt. Doch scheint es undenkbar, daß die antike Plastik nach der Mitte des 5. Jahrhunderts die Blindheit einfach durch die geschlossenen Augen zum Ausdruck gebracht hätte. Am allerwenigsten dürfen wir eine derartige primitive Darstellungsweise dem Silanion zutrauen, dessen Tätigkeit im wesentlichen in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts fiel und der auf die getreue Wiedergabe der Natur eine besondere Sorgfalt verwendete. Vgl. n. 261.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 21. Pistolesi V 9. Jahrbuch d. arch. Inst. V (1890) p. 163, XI (1896) p. 169 Fig. 4. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 421. 422. Bernoulli griech. Ikonographie T. VI p. 19. 35. Vgl. Welcker Zeitschrift p. 456. Braun Ruinen und Museen p. 397 n. 123. Sitzungsberichte d. bayer. Akademie, phil.-hist. Kl. 1892 p. 669—670. Röm. Mitteilungen XII (1897) p. 65 (Six). Hermes XXXV (1900) p. 656 (Robert). Über die Lebenszeit des Epimenides: Sitzungsber. d. Berliner Ak. 1891 p. 387ff.

273 (510) **Herme mit dem Namen des Alkibiades.**

Gefunden in der Villa Fonseca auf dem Caelius. Ergänzt die Nasenspitze, ein breiter Streifen quer durch das ganze Gesicht, ein Stück des Bartes und in dem oberen Teil des Halses, der untere Teil des Halses mit der l. Schulter, die Rückseite der r. Schulter, die l. Brust, sehr viele Teile des Schaftes.

Der Hermenschaft, auf dem sich die vier ersten Buchstaben des Namens Alkibiades erhalten haben, und der ihm aufgesetzte Kopf sind in verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Händen

gearbeitet. Der Schaft besteht aus parischem, der Kopf aus lunensischem Marmor. Während die Inschrift des ersteren auf das 1. Jahrhundert der Kaiserzeit hinweist, dürfen wir den schlecht ausgeführten Kopf mit den schablonenhaft eingemeißelten Pupillen und den roh mit dem Bohrer ausgearbeiteten Augenwinkeln frühestens der Zeit der Antonine zuschreiben. Endlich setzt der Kopf nicht unmittelbar auf den Schaft auf, sondern ist mit ihm durch ein von moderner Hand eingefügtes Marmorstück verbunden. Nach alledem kann der Kopf nicht zu dem Schafte gehört haben, sondern scheint von dem modernen Restaurator darauf gesetzt. Wir müssen ihn daher aus der Ikonographie des Alkibiades streichen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 31; Iconografia greca T. XVI p. 183—185. Pistolesi V 92. Ann. dell' Inst. 1866 Tav. d'agg. O 2 p. 234—238. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 48 Fig. 54. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 457. Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 1131. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 208.

In der tiburtiner Villa, aus der die Statuen des Apoll und der Musen n. 263—270 stammen, wurden auch inschriftlich bezeichnete Hermen der sieben Weisen gefunden (Antologia Romana I p. 269. Bulgarini notizie intorno alla città di Tivoli p. 110. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lat. Museums n. 138. Röm. Mitteilungen XVI (1901) p. 125 über Aufstellung in der Villa di Papa Giulio III und Schriftcharakter). Jedoch haben sich nur an zweien, denen des Periandros n. 274 und Bias n. 275, die Köpfe erhalten.

274 (531) **Herme des Periandros.**

Ergänzt das Vorderteil der Nase und der Rand des l. Ohres. Der Kopf ist stark abgeputzt.

Wie die Inschrift bezeugt, ist Periandros, der Sohn des Kypselos, dargestellt, einer der bedeutendsten hellenischen Tyrannen, der durch seine wohl überlegte Politik den korinthischen Staat im Innern wie nach außen mächtig förderte und eine Dichtung hinterließ, in der er seine Regierungsgrundsätze dargelegt hatte. Da seine Herrschaft vorwiegend noch gegen das Ende des 7. Jahrhunderts fiel, so haben wir es wiederum mit einem jener Porträts zu tun, die von der späteren Kunst unter dem Eindrucke der vorliegenden Überlieferung gestaltet wurden. Und zwar deutet die Weise, in der der Kopf des Periandros aufgefaßt und stilisiert ist, auf die Kunstentwicklung, die zur Zeit Alexanders des Großen begann. Offenbar wurde der Künstler, der diesen Typus erfand, nicht so sehr durch den Wahlspruch „Übung ist alles" bestimmt, der im Altertume für eine der bezeichnendsten Maximen des korinthischen Tyrannen galt und deshalb auch auf dem Schafte unserer Herme beigefügt ist, als vielmehr durch romanhafte Überlieferungen von dem Leben Perianders, der darin als ein unbändig leidenschaftlicher, hochfahrender Charakter erscheint. Er tötet sein Weib im Zorn, sucht seine Reue vergeblich mit unmäßigen Totenopfern zu betäuben und

bricht gänzlich zusammen, als er gewahr wird, daß er sich durch jene Tat den eigenen Sohn entfremdet hat, den Erben seines kühn errungenen und schwer behaupteten Thrones. Die Tragik dieses Schicksals spiegelt sich in den trüben, eigenwilligen, weichen Zügen des fein organisierten Kopfes.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 22a, 25; Iconografia greca I T. IX p. 127 ff. Pistolesi V 98. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 1287 Fig. 1436. Arndt-Bruckmann gr. u. röm. Porträts n. 373, 374. Bernoulli griech. Ikonographie I T. IV p. 43. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 404 n. 131. Inscriptiones Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 1190. Röm. Mitteilungen XVI (1901) p. 1.

Ähnlichen Gesichtspunkten unterliegt:

275 (528) **Herme des Bias.**

Ergänzt der größte Teil der Nase und Flicken im Hals und Schafte. Die Oberfläche etwas abgeputzt.

Bias von Priene, gleich ausgezeichnet als Staatsmann wie als Sachwalter, lebte im 6. Jahrhundert v. Chr. Als bezeichnend für seine Richtung galt der auf dem Hermenschafte wiederholte Wahlspruch „die meisten Menschen sind schlecht". Ausgehend von diesem Wahlspruche hat der Künstler ein physiognomisches Meisterstück geschaffen. Der Ausdruck des Kopfes bekundet deutlich eine pessimistische Weltanschauung, zugleich aber auch die große Herzensgüte, die dem Bias nach der Überlieferung zu eigen war. Vgl. n. 393.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 22, 23; Iconografia greca I T. X 1—2 p. 136 ff. Pistolesi V 98. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 315 Fig. 331. Arndt-Bruckmann gr. und röm. Porträts n. 371, 372. Bernoulli griech. Ikonographie I T. V p. 45. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 403 n. 130. Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 1145. Röm. Mitteilungen XVI (1901) p. 1.

276 (525) **Inschriftlich bezeichnete Herme des Perikles.**

Gefunden unter Pius VI. bei Tivoli in derselben Villa wie n. 263—270. Ergänzt die Nasenspitze, Stücke am Helmvisier, den Ohren und am l. Kinnladen, die l. Schulter, Flicken am Schafte.

Der Umstand, daß Perikles behelmt dargestellt ist, deutet, wie es scheint, auf seine Würde als Oberfeldherr (Strategos), eine Würde, die er mehrere Jahre hintereinander bekleidete und auf der vorzüglich seine beinah unumschränkte Machtstellung in dem demokratischen Athen beruhte. An seiner sonst untadelhaften Gestalt befremdet die Höhe des Schädels, wegen der ihn ein athenischer Komödiendichter als Zwiebelkopf verspottete. Diese Abnormität ist auch an dem Hermenkopfe bemerkbar, denn man sieht durch die Visierlöcher des Helmes das Haupthaar und kann sich demnach vorstellen, bis zu welcher ansehnlichen Höhe der Schädel innerhalb der Helmkappe emporreichte. Da die Formengebung, namentlich in der Bildung der Augen, in den zu hoch stehenden Ohren und in dem konventionellen Gelocke des Haupt- wie des Barthaares, noch die Nachwirkung des archaischen Stiles erkennen läßt, so muß das Original um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. oder bald nachher,

also jedenfalls zu Lebzeiten des Perikles, geschaffen sein, und es liegt nahe, dabei an das von Kresilas gearbeitete Porträt des großen Staatsmannes zu denken, eine Statue, die noch Pausanias, der Perieget, auf der athenischen Akropolis gesehen und notiert hat. Im J. 1888 wurde auf der Akropolis das Fragment einer Basis gefunden, das man nach den Resten der Inschrift mit diesem Werke in Verbindung gebracht hat. Sicher aber ist nur, daß die Basis eine Schöpfung des Kresilas aus der Zeit zwischen 440 und 430 trug, und möglich, daß auf dieser Basis auch die Bildsäule des Perikles stand. Einer Replik im britischen Museum zufolge können wir schließen, daß der Kopf des Originales lebhaft zur l. Schulter gewendet und leicht gehoben war. Der Bildhauer der vatikanischen Kopie hat dem Kopf die ruhige Haltung gegeben, wie sie bei Hermen üblich war. Augenscheinlich war jene eigentümliche Kopfhaltung einer der wenigen individuellen Züge, mit denen Kresilas seine Schöpfung ausgestattet hat; im übrigen erscheint auch hier, wie in allen Schöpfungen der damaligen attischen Kunst, die Individualität der Formen und des Ausdruckes durch den Charakter großartiger Ruhe gemildert. Obwohl Perikles nach dem reichen intellektuellen und moralischen Inhalte, den dieses Porträt offenbart, als gereifter Mann und auf der Höhe seiner Entwicklung dargestellt ist, zeigt sein Gesicht doch keine Spur von den Einflüssen des Alters, sondern erscheint in eine ideale Sphäre ewiger Jugend entrückt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 29; Iconografia greca I T. XV p. 178. Pistolesi V 96. Arch. Zeitung XXVI (1868) T. 2, 2 p. 1 f. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 156. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 413. 414. Bernoulli griech. Ikonographie I T. XI p. 108. Kekule von Stradonitz 61. Berliner Winckelmannsprogramm T. V p. 3. 7; ders. Strategenköpfe p. 14 f. mit Abb. Lermann altgriech. Plastik p. 155 f. Abb. 58. Sybel Weltgeschichte d. Kunst² p. 180 mit Abb. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 405 n. 133. Friederichs-Wolters n. 481. Inscr. gr. Sic. et Ital. ed. Kaibel n. 1192. Furtwängler Meisterwerke p. 270 ff. Jahrbuch des arch. Inst. XI (1896) p. 107 f. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 132 ff. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 129. — Über die athenische Basis: Δελτίον ἀρχαιολογικόν 1889 p. 35 n. 2.

277 (523) **Herme der Aspasia.**

Gefunden unter Pius VI. unter den Ruinen von Castrum novum (bei Civitavecchia). Ergänzt der untere Teil der Nase, ein großes Stück des Schädels mit Gewand und Flicken im Schafte.

Nach der an dem unteren Ende des Schaftes angebrachten Inschrift wäre die schöne Milesierin Aspasia dargestellt, die Geliebte des Perikles, die von den Griechen in der späteren Zeit als der Inbegriff weiblichen Reizes gefeiert wurde und der man einen hervorragenden Einfluß auf den großen Staatsmann wie überhaupt auf die gleichzeitige athenische Gesellschaft zuschrieb. Nun weicht aber diese Inschrift in auffälliger Weise von den sonst bekannten Hermeninschriften ab. Sie ist an einer unscheinbaren Stelle des Schaftes nicht eingemeißelt, sondern mit einem stumpfen Instrumente eingeritzt, derartig, daß man sie suchen muß, um ihrer gewahr zu werden.

Hiernach könnte man auf den Gedanken kommen, sie sei nicht von dem Bildhauer, sondern von einer anderen Person beigefügt, die sich bewogen fühlte, dieses Porträt auf Aspasia zu beziehen; anderseits wäre es sehr seltsam, wenn man in diesem Falle die Inschrift nicht so angebracht hätte, daß sie sofort in die Augen fallen mußte. Jedenfalls scheint moderne Fälschung ganz ausgeschlossen, denn es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß die Inschrift bereits in dem ersten Berichte über den Fund der Herme erwähnt wird, und es wäre schwer erfindlich, wie man damals darauf hätte verfallen sollen, gerade diese Herme Aspasia zu nennen. Auch in römischer Zeit hätte man zweifellos eine Erscheinung von auffallenderer Schönheit für die Geliebte und zweite Gattin des Perikles gewählt, falls eben nicht ein authentisches Bildnis vorlag. Gerade die Schlichtheit dieser Züge spricht für die Richtigkeit der Benennung. Angesichts des bedeutenden Einflusses der Aspasia auf Perikles und die damalige attische Gesellschaft hat die Tatsache, daß sie bei Lebzeiten porträtiert wurde, nichts Befremdliches, und, wenn auch das Original dieses Kopfes zweifellos aus späterer Zeit stammt als das Porträt des Perikles, so steht doch nichts Ernstliches im Wege, es noch dem Ende des 5. Jahrhunderts zuzuschreiben.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 30 (vgl. I p. 265 not. 1); Iconografia greca I T. XVa p. 180—181. Pistolesi V 96. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 140 Fig. 153. Brunn-Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur n. 157. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 419. 420. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 112 Abb. 21. Vgl. Antologia romana 1777 p. 325. Welckers Zeitschrift p. 458. Braun Ruinen und Museen p. 407 n. 134. Bull. dell' Inst. 1869 p. 69. Arch. Zeitung XXXV (1877) p. 57—58. Sitzungsberichte der philos.-philol. Klasse der bayer Akademie 1892 p. 671. Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 1143. Arndt Register zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Vorwort p. XIII. Über Aspasia: von Wilamowitz-Möllendorff Aristoteles und Athen II p. 99 Anm. 35. Ed. Meyer Forschungen zur alten Geschichte II p. 55. Ivo Bruns Vorträge u. Aufsätze p. 178. Pauly-Wissowa Real-Encyklopädie II p. 1716 (Judeich).

278 (509) **Kopf des Hermarchos.**

Erworben unter Pius VI. Ergänzt die Nase, beide Oberlider, Teile beider Ohren und des Bartes, die Büste.

Die Deutung auf Hermarchos, den Schüler und Nachfolger des Epikur im Lehramt an seiner Schule in Athen, ist gesichert durch den Vergleich mit einer kleinen Bronzebüste im Neapeler Museum, deren Sockel die Aufschrift Hermarchos trägt. Zweifellos ist die Ähnlichkeit mit diesem Porträt ungleich bedeutender als mit dem des Metrodoros, den man früher auch in dem vatikanischen Kopfe erkennen wollte. Die in den Augen angebrachten Vertiefungen beweisen, daß die Pupillen aus einem anderen Materiale, etwa buntem Glasflusse, gearbeitet waren. Im Vergleich mit dem Kopfe des Epikur (vgl. n. 283) zeigt der des Hermarch eine geringere geistige Bedeutung, aber dabei einen ähnlichen resignierten Ausdruck, eine Übereinstimmung, die erkennen läßt, in wie hohem

Grade der Schüler von der Lebensanschauung seines Meisters durchdrungen war.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 34. Pistolesi V 91. Bernoulli griech. Ikonographie II T. XX p. 140 n. 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 400 n. 125.

279 (507) Inschriftlich bezeichnete **Hermenbüste des Antisthenes.**

Gefunden bei Tivoli in derselben Villa wie n. 263—270. Ergänzt die Nase und Splitter an der l. Wange wie am Haare.

Antisthenes ist dargestellt als Greis mit welkem, von tiefen Runzeln durchzogenen Gesicht und mit eingefallenen Lippen, die auf das Fehlen der Vorderzähne schließen lassen. Der mächtig gebaute Kopf vergegenwärtigt mit wunderbarer Klarheit die für den Begründer der kynischen Philosophie bezeichnenden Eigenschaften, hohe Intelligenz und gewaltige Willenskraft, aber auch Roheit und verbissenen Hochmut. An dem wilden, offenbar von Kamm und Bürste unberührten Gelocke des Haupt- und Barthaares erkennt man den Philosophen, der die Bedürfnislosigkeit für die Haupttugend erklärte. Die Stilisierung deutet auf ein Bronzeoriginal.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 35. Pistolesi V 91. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. I 6 p. 10—11. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. LXII 3. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 441. 442. Bernoulli griech. Ikonographie II T. II p. 5 n. 1. Vgl. Visconti Iconografia greca I p. 250 not. 3. Braun Ruinen und Museen p. 401 n. 127. Sitzungsberichte der philos.-philol. Klasse der bayerisch. Akademie 1892 p. 675—676. Inscr. graecae Sic. et Ital. ed. Kaibel n. 1135.

280 (506) Gut gearbeiteter **Kopf des Demosthenes.**

Ergänzt der größte Teil der Nase und die Büste.

Vgl. n. 22.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 37. Pistolesi V 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 401 n. 128. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 69 n. 4.

281 (502) Inschriftlich bezeichnete **Hermenbüste des Aischines.**

Gefunden bei Tivoli in derselben Villa wie n. 263—270. Ergänzt der vordere Teil der Nase, die l. Braue, der l. Backenknochen, die l. Schläfe mit den anliegenden Haaren, Flicken an den Vorderecken der Büste.

Ein schärferer Gegensatz, als ihn die Porträts des Demosthenes und die seines Gegners Aischines darbieten, läßt sich kaum denken. Während die tiefen Furchen und der Ausdruck verbissenen Ernstes, den wir im Gesichte des Demosthenes wahrnehmen, deutlich bekunden, mit wie großen Schwierigkeiten dieser Mann zu kämpfen hatte und mit welch gewaltigem Kraftaufwande er sich dem Kampfe unterzog, erscheint Aischines als eine Persönlichkeit, die durch eine glückliche Begabung befähigt ist, sich ohne größere Anstrengung zur Geltung zu bringen und eine entschiedene Neigung hat die Dinge leicht zu nehmen. Sein schönes, etwas volles Gesicht zeigt nur wenige leise Falten und einen ruhigen, selbstbewußten Ausdruck. Im Gegensatz zu der schwächlichen Konstitution des Demosthenes erweckt es den Eindruck behäbiger Gesundheit. Der Schädel erscheint im ganzen wohlgebildet, jedoch im Verhältnis zu seiner Länge von geringer Tiefe, eine Eigentümlichkeit, die auf Mangel an Energie schließen läßt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 36; Iconografia greca I T. XXIXb p. 341. Pistolesi V 90. Bernoulli griech. Ikonographie II T. IX p. 61 n. 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 402 n. 129. Journal of hell. studies XXIV (1904) p. 90.

282 (500) **Angebliche Hermenbüste des Zenon.**

Ergänzt die Nase, ein Stück des Hinterkopfes, ein Teil der l. Schulter und Brust, die Vorderecke der r. Brust.

Eine im Louvre befindliche Wiederholung beweist, daß eine in weiteren Kreisen bekannte Persönlichkeit dargestellt ist. Die Deutung auf Zenon, den Stifter der stoischen Schule, gründet sich lediglich auf die Voraussetzung, daß die Richtung des Halses mit der Angabe eines antiken Schriftstellers übereinstimme, nach der Zenon gewohnt gewesen sei, den Hals nach der einen Schulter zu neigen. Aber die Hermenbüste zeigt keineswegs eine dieser Angabe entsprechende Haltung. Vielmehr ist der Hals rückwärts gebogen und der Blick nach oben gerichtet. Hiernach könnte ein Mann dargestellt sein, der sich mit der Untersuchung der Himmelserscheinungen beschäftigte, also ein berühmter Astronom. Der nächstliegende Gedanke wäre an Aratos, den in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts tätigen Begründer des astronomischen Epos, dessen Gedichte auch von den Römern hoch geschätzt und viel gelesen wurden. Doch stimmt die vatikanische Büste weder mit dem Kopfe einer inschriftlich bezeichneten Porträtfigur des Aratos auf dem in Trier entdeckten Mosaik des Monnus überein, ausgenommen vielleicht die Profillinie, noch auch mit einem Münzbilde der Geburtsstadt des Astronomen, Soloi in Kilikien, das man mit großer Wahrscheinlichkeit auf Arat bezogen hat.

Übrigens kennen wir gegenwärtig ein sicher beglaubigtes Porträt des Begründers der Stoa. Es ist dies eine im Neapler Museum befindliche Büste, auf deren Titulus der Name Zenon eingemeißelt ist. Während man darin früher den Eleaten Zenon erkannte, ist neuerdings der Beweis geliefert worden, daß diese Büste den Stoiker darstellt. Bekanntlich stammte dieser aus einer in Kition auf Kypros ansässigen phönikischen Familie. In Übereinstimmung damit zeigt die Büste einen geistreichen semitischen Typus und einen eigentümlich aus nervöser Reizbarkeit und Mißvergnügen gemischten Ausdruck, wie wir ihn noch heutzutage öfters bei jüdischen Literaten wahrnehmen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 32; Iconografia greca I T. XXIII p. 259—260. Pistolesi V 88. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2122 Fig. 2376. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 135 Abb. 11. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 400 n. 126. Revue archéologique IX 1 (1852) p. 434—440 (wo die Ansicht entwickelt wird, daß die eine Seite des Gesichtes an Atrophie leide). — Das Mosaik: Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 48, 3. Bernoulli a. a. O. p. 147 Abb. 13. — Über das Porträt des Stoikers Zenon: Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. IV 1, 1a p. 21—22. Bernoulli a. a. O. p. 136 T. XVIII. — Das Münzbild am besten bei Imhoof-Blumer Porträtköpfe hellenischer und hellenisierter Völker auf Münzen T. VIII 13 und Sallet Numismatische Zeitschrift IX 1882 T. IV 13 p. 118, p. 127, wiederholt unter unserer n. 822. Vgl. Archäol. Anzeiger V (1890) p. 56—58. Bernoulli a. a. O. p. 148 Münztafel II n. 11. 12. Vgl. auch unsere n. 1914.

283 (498) **Kopf des Epikuros.**

Gefunden am 30. Dezember 1789 bei Roma vecchia an der Via Appia. (Ausonia IV 1909 p. 10 n. 15.) Ergänzt ein großer Teil des Schädels wie der Nase und des r. Ohres, Teile der Oberlippe, der l. Braue und des l. Ohres, die Büste.

Die Benennung ist gesichert durch eine inschriftlich bezeichnete Bronzebüste aus Herculaneum und durch eine Doppelherme des kapitolinischen Museums (n. 831). Da mit den Bildern des Epikur von seinen zahlreichen Anhängern ein förmlicher Kultus getrieben wurde, so haben sich von keinem antiken Philosophen so viele Porträts erhalten wie von diesem. Das schöne magere Gesicht bekundet in den schwer herabfallenden, oberen Augenlidern eine durch angestrengtes Studium hervorgerufene Abspannung, während die schmerzliche Bewegung des Mundes in dem physischen Leiden, das den großen Philosophen peinigte, ihre Erklärung findet. Die hervorstechendste Eigentümlichkeit ist jedoch der das Gesicht beherrschende Ausdruck der Resignation. Er stimmt vortrefflich zu der Philosophie des Epikur, der nicht wie sein Vorgänger Aristippos die reale Lust des Augenblickes, sondern die Freiheit von Leiden und von Gemütsaufregungen für das höchste Gut erklärte.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 34. Pistolesi V 88. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 133. Braun Ruinen und Museen p. 399 n. 124. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen p. 23. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 124 n. 3.

284 (492) **Büste des Sophokles.**

Gefunden 1778 im Garten des Conservatorio delle Mendicanti (hinter der Basilica des Constantin) an einer Stelle, wo sich, wie es scheint, in der Kaiserzeit die Werkstätte eines Bildhauers oder Steinmetzen befand (Visconti Museo Pio-Clem. I p. 56—58. Lanciani Storia degli scavi II p. 216—217). Ergänzt der untere Teil der Nase. Diese und der Mund sind überarbeitet.

Die Büste stellt nach dem am unteren Rande eingemeißelten Namen, von dem sich die letzten sechs Buchstaben beinah vollständig erhalten haben, Sophokles dar. Obwohl von mittelmäßiger Ausführung ist sie doch wichtig, weil sie eine sichere Grundlage abgibt, um die berühmte lateranische Statue (n. 1180) auf denselben Dichter zu deuten.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 27; Iconografia greca I T. IV 1, 2 p. 97. Pistolesi V 82. Jahrbuch des arch. Instituts XI (1896) p. 171 Fig. 5. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 126b Abb. 24. Studniczka das Bildn. d. Aristoteles p. 18. Vgl. Bull. dell' Inst. 1839 p. 174. Ann. dell' Inst. 1846 p. 129. Braun Ruinen und Museen p. 391 n. 119.

285 (489) **Friesplatte, Waffentanz.**

Gefunden bei Palestrina. Ergänzt sind sehr viele Einzelheiten an den Gesichtern und den vorstehenden Teilen der Glieder und Schilde.

Das Relief stellt einen Waffentanz (Pyrrhiche) dar, eine Übung, auf die bei den Hellenen großer Wert gelegt wurde und die man zugleich als ein Mittel betrachtete, um die Jünglinge für die taktischen Bewegungen in der Schlachtordnung vorzubereiten. Wir sehen in der Mitte zwei Paare von Jünglingen, die, mit Helm und

Schild ausgerüstet, im übrigen nackt, unter tanzartiger Bewegung, auf den Fußspitzen schreitend, einander gegenüber treten und mit der L. den Schild vorstrecken. Da an jedem Ende der Platte ein Jüngling ohne Gegner erhalten ist, dürfen wir vermuten, daß sich der Fries auf beiden Seiten fortsetzte und noch andere ähnliche Paare enthielt. Der Reiz derartiger Tänze beruhte namentlich darauf, daß die Teilnehmer unter rhythmischen Bewegungen bald die Schwerter kreuzten, bald damit auf die Schilde der Gegner schlugen, wobei durch die verschiedene Resonanz der aneinanderprallenden Waffenstücke zugleich eine gewissermaßen musikalische Wirkung hervorgebracht wurde. Ursprünglich waren bei den Figuren des Frieses, die dem Beschauer ihre Vorderseite zukehren, bronzene Schwerter in die Hände eingesetzt; bei den anderen waren die Schwerter auf den Grund gemalt (man hat ohne ausreichenden Grund an dieser Annahme gezweifelt). Die Umrisse der drei r. Figuren sind, um sie schärfer hervortreten zu lassen, fast durchweg von Furchen umgeben, ein Verfahren, das darauf schließen läßt, daß der Fries oder wenigstens dieser Teil des Frieses in beträchtlicher Höhe angebracht war, denn bei den andern drei Figuren fehlen die Furchen und der Fries besteht aus zwei gesonderten Hälften, deren senkrechte Fuge mit Gips verschmiert ist. Die Komposition scheint in Attika erfunden, da Fragmente eines ähnlichen Reliefs aus athenischem Boden zutage gekommen sind.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 9. Weiteres bei Hauser die neu-attischen Reliefs p. 22 n. 30; vgl. p. 150. Vgl. Kunstchronik IV (1892—93) p. 174. Die athenischen Fragmente: v. Sybel Katalog der Skulpturen zu Athen n. 6569; *Δελτίον* 1889 p. 97.

Die Rotunde.

Das den Fußboden bedeckende **Mosaik** stammt aus dem Hauptsaale der Thermen von Otricoli. Ergänzt ist daran, abgesehen von unbedeutenden Stücken, das gegenwärtig den Mittelpunkt bildende Medusenhaupt. In dem Thermensaale war an dieser Stelle eine runde Öffnung angebracht, von der wir nicht wissen, ob sie zum Abflusse des Wassers diente oder um heiße Luft aus den unterirdischen Räumen in den Saal zu leiten. Die Anordnung des Saales, der achteckig und von einer Kuppel überwölbt war, kommt auch in der Gliederung des Mosaiks zum Ausdruck. Die in der Mitte befindliche runde Öffnung und drei sich konzentrisch zu ihr entwickelnde Motive — eine mit gebrochenen Stäben ausgefüllte Borte, dann eine Frucht- und Blumengirlande, in die Gefäße und szenische Masken eingeknüpft sind, endlich ein Flechtornament — bringen die Form der Kuppel zur Geltung. Anderseits ist um den die mittlere Öffnung umgebenden Schuppenschmuck eine achteckige Mäanderleiste herumgelegt, von der acht ähnliche Leisten radienartig nach

einer zweiten achteckigen Mäanderleiste auslaufen — eine Anordnung, die der Disposition der Wände Rechnung trägt. Die größeren durch diese doppelte Gliederung offen gelassenen Räume sind mit figürlichen Darstellungen angefüllt, deren anspruchslose Ausführung, sich dem dekorativen Ganzen unterordnet. Auf den acht Feldern, die von der inneren achteckigen Mäanderleiste, den oberen Abschnitten der radienartigen Leisten und der den innersten der konzentrischen Kreise bildenden Borte eingeschlossen sind, sieht man Kämpfe zwischen Griechen und Kentauren. Die acht umfangreicheren, auf der Außenseite durch die äußere Mäanderleiste begrenzten Felder enthalten Szenen, die das Treiben der Seedämonen schildern, Tritonen, die Nereiden auf dem Fischrücken tragen, Seeungeheuer bändigen oder sich mit ihnen in dem feuchten Elemente herumtummeln.

Nogara i mosaici antichi nei pal. pontef. del Vatic. e del Laterano p. 21 ff. T. 39—52. Vgl. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 8 Anm. 7.

286, 287 (537, 538) **Zwei kolossale weibliche Hermenbüsten.**

Sie wurden, eingelassen in Schäfte aus dem Porta santa genannten Marmor, bei den Ausgrabungen des Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian am Eingange des dortigen, sogenannten griechischen Theaters gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 157). Ergänzt von Cavaceppi an beiden Hermenköpfen außer Kleinigkeiten der größte Teil der Nase und das Bruststück nebst den darauf herabfallenden Locken, an n. 537 außerdem Splitter am Kranze und an den Locken.

Der Fundort und die hohe, dem Onkos der tragischen Schauspieler entsprechende Frisur lassen darauf schließen, daß die beiden Hermen in Beziehung zur dramatischen Kunst stehen. Da der eine der beiden Köpfe (Museumsnummer 537) durch den Weinlaubkranz und durch den Charakter des Gesichtsausdruckes an den Typus der Melpomene (n. 267) erinnert, so hat man darin die Muse der Tragödie vermutet und weiter geschlossen, der andere Kopf, dessen Ausdruck eher trüber erscheint (vgl. n. 268), müsse die Muse der Komödie darstellen. Gegen die erste der beiden Deutungen läßt sich nichts einwenden. Hingegen widerspricht der zweiten die der komischen Muse fremde, hohe Frisur und der trübe Ausdruck. Die elegante, aber leblose Ausführung deutet auf hadrianische Zeit. In den Gesichtern ist eine allerdings sehr allgemeine Ähnlichkeit mit den Zügen des Antinous nicht zu verkennen und im Zusammenhang mit dem Fundort wohl erklärlich.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 10 (vgl. I p. 253 not.*); opere varie IV p. 334 n. 109, p. 335 n. 110. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 78, 79. Pistolesi V 100. Vgl. Weickers Zeitschrift p. 454. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 224 n. 12. Braun Ruinen und Museen p. 429 n. 144. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1446.

288 (539) **Kolossaler Zeuskopf** aus lunensischem Marmor.

Gefunden bei den Ausgrabungen, die unter Pius VI. in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zu Otricoli vorgenommen wurden. Antik ist nur die Vorderseite, und auch an dieser sind ein Stück

an der l. Seite der Stirn, fast das ganze l. Oberlid, die Nasenspitze, ein Teil der l. Wange und des Bartes darunter, große Teile des Haupthaares und die Büste mit dem Halse ergänzt.

Der Künstler, der diesen Typus gestaltete, war bestrebt, den Göttervater nach den Anschauungen seiner Zeit in möglichst imponierender Weise darzustellen. Die mächtig emporsteigende Stirn erweckt den Eindruck der höchsten Weisheit, während ihr unterer sich vorwölbender Teil eine gewaltige Energie und die horizontale Falte in der Mitte der Stirnhaut einen gedankenvollen Ernst bekundet. Der abwärts gerichtete Blick der tief in den Höhlen liegenden Augen ist ruhig und fest, hat aber zugleich etwas Geheimnisvolles, Unergründliches. Dieser Eindruck beruht vorzüglich auf den doppelten Schatten, die auf die Augen fallen, den starken Schatten, die der hoch erhobene Nasenrücken und das Stirnbein herabwerfen, den leiseren der weit herausgearbeiteten oberen Lider. Dazu kommt, daß der offenbar von einer Kolossalstatue stammende Kopf ursprünglich mehr nach vorwärts geneigt war. Es leuchtet ein, daß bei einer derartigen Haltung die auf die Augen fallenden Schatten eine größere Tiefe und Ausdehnung gewannen als bei der gegenwärtigen senkrechten Aufstellung. Die nur wenig bewegten Umrisse des Nasenrückens deuten auf einen festen Charakter, während der etwas geöffnete Mund in wunderbarer Weise Milde und Majestät vereinigt. Haar und Bart sind an diesem Typus von größerer Bedeutung als an irgendeinem anderen. In jenem „wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts“ (Burckhardt Cicerone I). Der üppige Kinn- und Backenbart, dessen mannigfach bewegte Locken mit einer gewissen Symmetrie angeordnet sind, gibt dem gewaltigen Aufbau des Antlitzes die geeignete Basis. Der Schnurrbart ist auf den inneren Seiten stark unterarbeitet und wirft somit auf die Mundwinkel einen Schatten, der den etwas sinnlichen Eindruck der vollen Lippen mildert.

Einen besonderen Reiz erhält dieser Typus dadurch, daß er, obwohl er Zeus in einer gehaltenen Stimmung wiedergibt, nichtsdestoweniger auf andere Affekte hinweist, die je nach den Umständen den Ausdruck des Göttervaters bestimmen können. Wo es nur immer anging, ist die Bewegung angedeutet, deren die einzelnen Teile des Gesichtes fähig sind. Die Falte, von der die Stirn durchschnitten wird, vergegenwärtigt, wie sich die Stirnhaut empor- oder zusammenziehen kann. Das Spiel der Augenbrauen ist durch verschiedene Behandlung veranschaulicht; die r. Braue erscheint bogenförmig geschwungen, während die l. von der Nasenwurzel an zunächst eine geradlinige Richtung verfolgt und sich erst über dem äußeren Augenwinkel abwärts senkt. Ebenso legen die leise aufgeblähten Nüstern, der etwas geöffnete Mund und das wallende Haar den Gedanken an den Übergang aus der Ruhe zur Bewegung nahe.

Unter solchen Umständen ist es für den Betrachter leicht, sich den Kopf mit einem anderen Ausdruck als den vom Künstler fixierten, gütig lächelnd oder furchtbar zürnend vorzustellen.

Eine derartige Charakteristik widerspricht auf das entschiedenste der früher geläufigen Ansicht, daß der Zeus von Otricoli nach der olympischen Statue des Pheidias kopiert sei. Es genügt ein Blick auf die in der Nähe aufgestellte weibliche Kolossalstatue n. 291 (542), die mit Sicherheit auf ein in dem Kreise dieses Meisters gestaltetes Original zurückgeführt werden darf, um zu begreifen, daß der durch den Kopf von Otricoli wiedergegebene Typus unmöglich ein Produkt derselben Kunstrichtung sein kann. Zudem sind Reproduktionen des olympischen Zeuskopfes auf mehreren unter Hadrian (Fig. 13) und Septimius Severus zu Elis geschlagenen Münzen erhalten. Man erkennt in diesen Köpfen deutlich die gelassene Majestät, die allen attischen Schöpfungen aus der großen Zeit des 5. Jahrhunderts zu eigen ist. Das Haar liegt an dem Schädel an und fällt in schlichten Strähnen herab; der Bart entwickelt sich in einer ruhigen Fülle von symmetrisch angeordneten Locken.

Fig. 13.

Hiernach gibt der Zeus von Otricoli nicht das Ideal des Pheidias wieder, sondern einen Typus, der erheblich später als Verkörperung eines neuen Ideals erregterer Zeiten gestaltet ist. Man hat dabei an Lysippos gedacht, dessen Typen wesentliche Eigentümlichkeiten, wie den vorspringenden Stirnknochen, die Stirnfalte und das emporstrebende Haar, mit diesem Zeuskopfe gemein haben. Weit intensiver jedoch, als die Ähnlichkeit mit irgendeiner der Skulpturen, die auf Lysippos zurückzuführen sind, ist die Verwandtschaft mit dem Sarapistypus, in dem man eine Schöpfung des aus Karien gebürtigen Meisters Bryaxis erkannt hat, der eine Mittelstellung zwischen Lysippos und der attischen Schule seiner Zeit eingenommen zu haben scheint (vgl. n. 237, 770 u. 1931). Bryaxis hatte die Statue des Unterweltsgottes für das glänzende, neuerbaute Sarapeion in Alexandrien geschaffen. Auf einen Zusammenhang des Zeus mit der alexandrinischen Kunst deutet auch die seltsame Art der Stückung in den Haarpartien, die sich an allen Repliken des Zeuskopfes wiederfindet und ebenso an einer ganzen Anzahl griechischer Originalskulpturen beobachtet worden ist, die aus dem Boden Ägyptens zutage kamen. Man hat die fehlenden Teile ursprünglich nicht aus Marmor, sondern aus Stuck gebildet; die Fugen verschwanden unter starker Bemalung oder Vergoldung. Der Zweck dieser Technik

und vor allem der Grund, weshalb man sie auch an den für Italien bestimmten Kopien der Kaiserzeit zur Anwendung brachte, ist noch nicht genügend aufgeklärt. Ein Archäologe hat die Annahme vertreten, als sei die Anwendung dieser Technik bei den Zeusbildern daraus zu erklären, daß man ein Bild aus Gold und Elfenbein kopieren wollte. Dann aber hätte man zweifellos die ganzen ursprünglich metallenen Teile durch vergoldeten Stuck ersetzt; zudem versagt diese Erklärung bei den griechischen Originalskulpturen aus Ägypten und bei einigen anderen Kopien nach Werken, die in stilistischer Hinsicht ebenfalls dem Zeus nahestehen, deren Originale aber aller Wahrscheinlichkeit nach keine Werke aus Gold und Elfenbein waren. Derselbe Archäologe vermutet als Vorbild des Zeus keine Schöpfung des 4. Jahrhunderts, sondern eine Statue des Juppiter Capitolinus, den Pasiteles und Apollonios dargestellt hatten, voraussichtlich nicht ohne weitgehende Anleihen bei älteren Künstlern zu machen, in diesem Falle also bei Bryaxis und seinem Sarapis. Aber diese Juppiterstatuen waren eben aus Gold und Elfenbein, d. h. in einer Technik gearbeitet, die man auf andere Art in Marmor nachgeahmt hätte. Auch wissen wir nichts von ihrem Aussehen, und, wenn uns die sicher römischen Bronzestatuetten des Gottes einen Rückschluß gestatten, dürfte uns der Juppiter Verospi (n. 243) viel eher einen Begriff von ihrer Gestalt vermitteln als der Zeus von Otricoli, den wir nach alledem mit der Zuversicht, die uns in diesen Fällen überhaupt gestattet ist, auf ein Werk des Bryaxis zurückführen dürfen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 1. Overbeck Kunstmythologie II p. 74 n. 1, p. 569 Anm. 81; Atlas II 1, 2. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1317 Fig. 1461. Brunn griechische Götterideale p. 73ff. p. 98ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 130. Collignon hist. de la sculpt. grecque II p. 364 Fig. 186. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. LVII 1. Moderner Cicerone Rom I p. 298—300. Sybel Weltgeschichte d. Kunst[2] p. 355. Müller-Wieseler Denkm. d. alt. Kunst I[2] T. III 3. Petersen vom alten Rom[4] p. 164f. Abb. 129. Löwy griech. Kunst p. 85 T. 100, 185. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 369—370, p. 577—578. Abhandl. d. bayer. Akademie d. Wiss. I. Cl. XX. Bd. III. Abt. (1896) p. 552. Revue archéologique 1903 II p. 198—201. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[8] p. 297. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 357. Brunn-Bruckmann a. a. O. Text zu n. 605. Ausonia III (1908) p. 115—122. — Bessere Abbildungen der unter Hadrian in Elis geschlagenen Münzen mit dem Kopf des Zeus im Archaeol. Anzeiger XIII p. 178, Müller-Wieseler a. a. O. T. II 5. Mélanges Perrot p. 109 und Hitzig-Blümner Pausanias II T. V 1. 3.

289 (540) **Kolossalstatue des Antinoos als Dionysos.**

Gefunden um 1795 durch Gavin Hamilton in einer bei Palestrina (Praeneste) gelegenen antiken Villa, dann im Palazzo Braschi, hierauf im lateranischen Museum. Ergänzt Splitter am Kranze, der Pinienzapfen, die l. Hand, die Finger der R., Flicken im Ellenbogen und im r. Fuß, die beiden großen Zehen, der Thyrsos, das Gewand.

Der Liebling des Hadrian ist, wie sich schon aus dem Efeukranze und der auf der Plinthe angebrachten mystischen Cista ergibt, als Dionysos dargestellt. Die unter Gavin Hamiltons Leitung von dem Bildhauer Pierantoni ausgeführten Ergänzungen sind ohne

Zweifel im ganzen richtig. Eine starke Vertiefung auf der Vorderseite des Schädels veranlaßte die Beifügung des Pinienzapfens, der im Altertum vielleicht nicht aus Marmor, sondern aus vergoldeter Bronze bestand. Daß sich die L. auf einen Thyrsos stützte, beweisen die Erhebung des l. Armes und ein auf der Plinthe angebrachtes rundes Loch, das nur zur Aufnahme eines Schaftes gedient haben kann. Die vom Gewande bedeckten Körperteile fehlten nach dem ältesten Zeugen bei der Auffindung des übrigen; augenscheinlich aber waren einige Bronzereste vorhanden, woraus man entnehmen kann, daß die Statue ein Akrolith war, d. h. daß die bekleideten Teile in Holz gebildet waren, auf dem ein bronzener, jedenfalls vergoldeter Mantel befestigt war. Der Kopf veranschaulicht vortrefflich die aus Sinnlichkeit und düsterer Mystik gemischte Natur des bithynischen Jünglings, den wir uns offenbar mit blassem Teint, dunklen Augen und blauschwarzem Haare zu denken haben.

Guattani Monumenti antichi inediti 1805 T. II p. VIII—XVII. Levezow Antinous T. VII, VIII p. 85—86. Clarac V pl. 947 n. 2428. Garrucci Monumenti del Museo Lateranense T. V p. 15. Dietrichson Antinoos pl. II 4 p. 175 n. 10. Sybel Weltgeschichte d. Kunst[2] p. 422. Vgl. Braun Ruinen und Museen Roms p. 729 n. 1. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1660. Dissertazioni dell' Accad. Pontif. rom. di archeol. Serie II Tom. VII (1899) p. 171.

290 (541) **Kolossalkopf der älteren Faustina** († 141 n. Chr.) Gattin des Antoninus Pius.

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian, im „Pantanello“, einem Sumpfe, welcher bei Gelegenheit der daselbst von Gavin Hamilton unternommenen Ausgrabungen trocken gelegt wurde (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 160). Ergänzt der größte Teil des Schädels und der Ohren, die Nase, das Hinterteil des Halses und die Büste.

Ein schöner, echt römischer Frauentypus von zugleich energischem und sinnlichem Charakter. Bei diesem wie bei den anderen in demselben Saale befindlichen Kolossalköpfen hat man zu berücksichtigen, daß die von den Künstlern beabsichtigte Wirkung bei dem niedrigen Standpunkte nur unvollständig zur Geltung kommt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 49. Pistolesi V 103. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 90. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 425 n. 152. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 154 n. 11, p. 157—158.

291 (542) **Kolossalstatue der Hera oder Demeter.**

Da sie sich früher im Hofe der Cancelleria befand, so liegt die Vermutung nahe, daß sie zu den Kolossalstatuen gehörte, die in der Umgebung des in der Nähe gelegenen Theaters des Pompeius aufgestellt waren (Lanciani storia degli scavi I p. 94). Ergänzt die Nase nebst dem benachbarten Stücke der Oberlippe, die Unterlippe, ein Stück am Kinne, ein Teil des l. Ohres, beide Arme, allerlei Splitter im Halse und am Gewande, der r. Fuß mit dem darüber liegenden Rande des Chitons, vier Zehen am l. Fuße, der größte Teil der Plinthe.

Da offenbar eine matronale Göttin dargestellt ist, so hat die Erklärung zwischen Hera und Demeter geschwankt. Zwei im Kopfbande vorhandene, ausgebrochene Löcher, die entschieden zur Befestigung eines metallenen Gegenstandes dienten, beweisen, daß das Haupt

von einer Stephane oder einem Diademe umgeben war. Doch reicht dies nicht aus, um die Statue bestimmt zu benennen, da nicht nur Hera, sondern bisweilen auch Demeter (vgl. n. 1303) mit einem derartigen Schmucke dargestellt wurde. Die erhobene L. war ohne Zweifel auf ein Zepter gestützt; die R. würde, wenn die Figur für Hera zu erklären ist, nicht einen Ährenstrauß, sondern eine Schale gehalten haben. Die großartigen Formen der Statue, ihr fester Stand, der ruhige Ausdruck des Gesichtes und die strenge Anordnung der Falten berechtigen zu der Annahme, daß das Original in dem Kreise des Pheidias geschaffen wurde, eine Annahme, die darin Bestätigung findet, daß der Kopf der vatikanischen Statue eine enge Verwandtschaft zeigt mit einem Fragmente, das sich von dem Kopfe der Nemesis von Rhamnus, einem Werke des Agorakritos, Schülers des Pheidias, erhalten hat. Diese Statue dürfte unter den in Rom befindlichen Denkmälern am geeignetsten sein, einen Begriff von der großartigen Weise zu geben, in der die damalige attische Kunst eine matronale Göttin auffaßte.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 27. Overbeck Kunstmythologie III p. 445, p. 462 n. 12, p. 464; Atlas XIV 22. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 172. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[3] p. 229 Abb. 418. Sybel Weltgeschichte d. Kunst[2] p. 197. Moderner Cicerone Rom I p. 303. 305. Petersen vom alten Rom[4] p. 157 Abb. 123. Vgl. römische Mitteilungen IV (1889) p. 65ff. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 92. Eranos Vindobonensis (1893) p. 18. Roscher Lexikon II p. 1354. Furtwaengler Meisterwerke p. 117 Anm. 5, p. 119 (Die hier p. 119 Anm. 5 ausgesprochene Behauptung, daß der l. Arm fälschlich erhoben ergänzt sei, ist unrichtig. Diese Ergänzung ist durch die starke Erhebung der l. Schulter gesichert). Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 223. Über die Fragmente der Nemesisstatue: Jahrbuch d. arch. Inst. IX (1894) p. 1—22 T. 1—7. Über Agorakritos s. zuletzt Thieme-Becker Künstler-Lexikon I p. 124—126.

292 (543) **Kolossalkopf des Hadrian** († 138 n. Chr.).

Ergänzt Splitter an den Ohren und die Büste.

Unter den Porträts des gealterten Hadrian lassen sich zwei Typen unterscheiden, ein naturalistischer, der das nervöse Leiden dieses Kaisers in sehr treffender Weise vergegenwärtigt, und ein idealisierender, der diesen Zug verwischt und dem Gesichte den Charakter gesunder Kraft verleiht. Dieser Kolossalkopf gehört zu den besten Exemplaren, die sich von der zweiten Gattung erhalten haben. Da er sich früher, auf eine moderne Büste gesetzt, zugleich mit einem Kolossalkopfe des Antoninus Pius im Castel S. Angelo befand, so vermutet man, daß beide Köpfe zu dem plastischen Schmucke des Grabmales des Hadrian gehörten, das nachmals in die unter dem Namen des Castel S. Angelo bekannte Burg verwandelt wurde. Antoninus Pius vollendete 139 n. Chr. den Bau jenes Monumentes, führte die Asche seines Vorgängers, die vorläufig in einer bei Puteoli gelegenen, einst dem Cicero gehörigen Villa beigesetzt worden war, dorthin über und wurde später selbst darin bestattet. Wir dürfen demnach annehmen, daß jenes Grabmal

nicht nur Porträts des Hadrian, sondern auch zum mindesten eine Statue des Antoninus Pius enthielt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 45; opere varie IV p. 282 n. 9. Pistolesi V 105. Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. XXXVI p. 111 n. 34, p. 119. Schneider das alte Rom T. XII 1. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 250. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 751. Domaszewski Gesch. d. röm. Kaiser II p. IV mit Tafel. Vgl. Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma (1588) p. 140. Braun Ruinen und Museen p. 433 n. 149. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1886 p. 12—13. Lanciani storia degli scavi I p. 92. Das beste Exemplar des naturalistischen Typus befindet sich in Kopenhagen: Ny-Carlsberg Glyptotheks Kunstvaerker T. LVI 681. Zwei geringere Exemplare im Museo Torlonia: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. CXL 545, CXLI 546.

293 (544) Kolossalstatue des Herakles aus vergoldeter Bronze.

Gefunden 1864 im Hofe des Palazzo Pio, jetzt Righetti (auf Piazza Biscione), als man daselbst den Grund für ein Nebengebäude grub. Da der Raum zwischen dem Palazzo Righetti, der Kirche S. Andrea della Valle und der Via dei Chiavari im Altertum vom Theater des Pompeius eingenommen war, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Statue zu den in der Umgebung dieses Theaters aufgestellten Kunstwerken gehörte. Man hat dabei im besonderen die beiden hinter der Bühne gelegenen Hallen ins Auge gefaßt, die von Diocletianus und Maximianus restauriert und nach den Beinamen der beiden Kaiser porticus Jovia und porticus Herculea benannt wurden (die Literatur bei Hülsen nomenclator topographicus p. 56, p. 57). Der Gedanke liegt nahe, daß die bronzene Kolossalstatue wie die Statue n. 108, die Herakles mit dem Telephosknaben darstellt und auf dem benachbarten Campo di Fiori entdeckt wurde, in der porticus Herculea aufgestellt waren (Bull. arch. com. XXVI, 1898, p. 19). Vgl. aber Lanciani im Bull. arch. com. XXVII (1899) p. 111; seiner Meinung nach sprächen die Fundorte der Statuen vielmehr dafür, daß diese einst in den Gebäuden der Wagenlenker (stabula IIII factionum) standen. Die Kolossalstatue wurde im Palazzo Pio gefunden in einer Grube liegend, deren Wände mit Peperinquadern ausgefüttert waren, während Platten aus dem gleichen Materiale die Öffnung schlossen. Vermutlich hatte man sie in dieser Weise geborgen, um sie vor dem Fanatismus der Christen oder der Zerstörungswut der Barbaren zu schützen. Doch hatte die Statue, bereits ehe sie in die Grube gelegt wurde, mancherlei Verletzungen erfahren. Das etwas breit gedrückte Gesicht läßt darauf schließen, daß sie von der Basis, auf der sie stand, herabgestürzt und dabei mit dem Hinterkopfe aufgeschlagen war. Bei dieser Gelegenheit werden auch das Bronzestück, aus dem der Hinterkopf gearbeitet war, die nach allen Analogien in der l. Hand vorauszusetzenden Hesperidenäpfel und der l. Fuß abhanden gekommen sein, Stücke, die sich nicht in der Grube vorfanden und mit Ausnahme des am Hinterkopfe fehlenden Fragmentes von dem modernen Ergänzer beigefügt sind. Außerdem war das Geschlechtsteil herausgerissen. Von der Keule fanden sich nur wenige Fragmente, die der Ergänzer in seine Restauration eingefügt hat.

Herakles ist dargestellt als ein kräftiger Jüngling, der die R. auf die Keule stützt, während über seinen l. Vorderarm das Löwenfell herabhängt. Die Hesperidenäpfel, die in der etwas vorgestreckten L. ruhen, sind zwar modern, aber durch andere Bildwerke gesichert. Um sich die Statue in ihrem ursprünglichen Zustande zu vergegenwärtigen, muß der Betrachter vor allen Dingen von dem breit gedrückten Kopfe Abstand nehmen. Der Kopf zeigte, ehe er in dieser Weise zugerichtet wurde, gewiß ein feineres Oval. Soweit sich seine ursprüngliche Form bestimmen läßt, scheint er eine Weiterentwicklung des durch n. 405, 919 und 926 vertretenen, vermutlich von Skopas gestalteten Typus zu sein.

Die Frage, ob unsere Statue zur Zeit des Pompeius und behufs der Dekoration seines Theaters oder später gearbeitet ist, etwa unter Tiberius, der jenes Theater nach einem Brande restaurieren ließ, können wir bei der geringen Zahl chronologisch datierter Bronzekolosse nicht beantworten. Die Ausführung zeigt eine auffällige Ungleichheit. Die festen Teile des Körpers, wie im besonderen die Brust und die Knie, sind ungleich besser geraten als der Bauch, dessen Behandlung einen trockenen und harten Eindruck macht.

Mon. dell' Inst. VIII 50; Ann. 1868 p. 195 ff. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 2179a. Vgl. Bull. 1864 p. 227 ff. Römische Mitteilungen IV (1889) p. 213—214. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 255.

294 (545) **Kolossalbüste des Antinoos.**

Gefunden 1790 durch den Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 162). Ergänzt die Nase, allerlei Kleinigkeiten an den Locken, ein Stück der l. Schulter, der r. Armstumpf und der Büstenfuß.

Wenn Antinoos in dieser Büste weniger idealisiert erscheint, als es sonst der Fall zu sein pflegt, so ist dies vielleicht daraus zu erklären, daß er hier ohne Götterattribute dargestellt ist. Der Bildhauer hat die Büste, wie es häufig geschah, zur Erleichterung des Transportes ausgehöhlt. Das Übergangsglied zum Piedestal ist auf der Vorderseite mit Akanthosblättern verkleidet, ein Motiv, das, wie es scheint, von der hellenistischen Kunst erfunden wurde.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 47 (vgl. op. varie IV p. 282 n. 10). Pistolesi V 105. Levezow Antinous T. II p. 27. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 120. Dietrichson Antinoos pl. II 6 p. 145 ff., p. 180 n. 14. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 434 n. 150. Über Blätterkelche als Büstenabschluß: Abhandlungen der phil.-hist. Kl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XIV (1894) p. 453.

295 (546) **Kolossalstatue der Hera.**

Gefunden auf dem Viminal unter dem Kloster von S. Lorenzo in Panisperna (vgl. n. 195, 196) bei einer Ausgrabung, die der Kardinal Francesco Barberini durch Lionardo Agostini unternehmen ließ (Bartoli bei Fea misc. I p. 226 n. 16. Venuti descr. delle antichità di Roma ed. Piale I p. 180). Vom Vatikan erworben im November 1772 (Novelle letterarie di Firenze 1772 p. 711). Ergänzt der Oberschädel mit einem Teil des Diadems und der Haube, die Nase, der ganze r. und der l. Vorderarm — die beiden Arme waren ebenso wie der Kopf mit Hals und Brust aus besonderen Stücken gearbeitet und in den Körper eingesetzt —, allerlei Splitter am Mantel, die Zehen des r. Fußes bis auf den kleinen, der größte Teil der Plinthe. Die Oberfläche hat, vorzüglich am Kopfe, durch Abputzen gelitten.

Obwohl die Ausführung vielfach der Empfindung entbehrt und an einzelnen Stellen geradezu trocken erscheint, macht die Statue doch einen gewaltigen Eindruck, den wir uns noch durch die ihr ursprünglich gegebene Bemalung gesteigert zu denken haben. Diese Bemalung ist bezeugt durch den dreifachen Saum, den der Bildhauer mit leichten Meißelhieben an dem untern Rande des Mantels angedeutet hat, und der, da seine plastische Wirkung ganz geringfügig ist, offenbar durch Farbe oder Vergoldung hervorgehoben war.

Der Künstler, der diese Herafigur gestaltete, legte für den Körper den uns durch die Statue Borghese-Jacobsen bekannten Typus (vgl. n. 26) zugrunde, einen Typus, dessen Erfindung in das 5. Jahrhundert hinaufreicht. Er gab der ganzen Figur eine freiere, bewegtere Haltung, den Körperformen größere Fülle; den durchsichtigen Chiton gestaltete er abwechslungsreicher in Falten und glatten Partien, wie es in der Schule des Pheidias üblich war, den Mantel stofflicher und mit größerem Reichtum durcheinander laufender Falten. Außerdem wich er in der Bildung des Kopfes entschieden von jenem Typus ab. Der Kopf unserer Statue erinnert stark an die Typen, die man mit dem Namen des Kresilas in Verbindung gebracht hat. Die Annahme, daß ein Künstler gegen Ende des 5. Jahrhunderts diese Umarbeitung der älteren Schöpfung vorgenommen habe, läßt sich durch keine Gründe bestimmt widerlegen. Wir hätten dann in dem Original der Statue ein Kreuzungsprodukt verschiedener Strömungen jener Zeit zu erkennen. Immerhin sei darauf hingewiesen, daß noch eine andere Auffassung zulässig scheint. Die griechische Plastik hat während der jüngeren hellenistischen Zeit vielfach wiederum an die Kunstweise aus der Zeit des Pheidias angeknüpft. Wir dürfen vermuten, daß dieses Verfahren auch von den athenischen Bildhauern eingeschlagen wurde, die zu Rom während der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. besonders im Auftrage des Metellus Macedonicus tätig waren. Für zwei dieser Bildhauer, für Timokles und Timarchides, ist es ausdrücklich bezeugt, daß sie, als sie für Elatea eine Statue der Athena Kranaia arbeiteten, den Schild der Göttin nach dem der Parthenos des Pheidias kopierten. Nun macht die Überlieferung unter den Werken jener Bildhauer, die in Rom für Metellus Macedonicus arbeiteten, zwei Herastatuen namhaft, die eine des Dionysios, die in dem innerhalb der Porticus der Octavia gelegenen Junotempel als Kultusbild diente, die andere des Polykles, die in der Nachbarschaft desselben Tempels stand. Da sich beide Statuen in einem der prächtigsten und bevölkertsten Quartiere der Stadt befanden, so waren sie gewiß in Rom allgemein bekannt, und dieser Umstand konnte recht wohl zur Folge haben, daß Kopien nach ihnen bestellt wurden. Wir dürfen uns demnach die Frage vorlegen, ob nicht die Hera des Dionysios oder die des Polykles das Original des vatikanischen Exemplares war.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 2. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 647 Fig. 715. Overbeck Kunstmythologie III p. 54—58, p. 56 n. 1 Anm. b, p. 93 n. 11, p. 115 n. 4; Atlas IX 10, X 33. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 492. Roscher Lexikon I 2 p. 2114 bis 2115. Moderner Cicerone Rom I p. 303, 304, 428. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I[a] T. XI 5. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 117. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 280, Serie III n. 873, 874. Römische Mitteilungen XII (1897) p. 73. Klein Praxiteles p. 64 Anm. Arndt la Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 92. Klein Geschichte d. griech. Kunst I p. 214, III p. 343.

296 (547) **Kolossale Hermenbüste, Personifikation eines Meeresteiles.**

Gefunden bei Pozzuoli, von Gavin Hamilton an Clemens XIV. verkauft. Ergänzt die oberen Teile der beiden Hörner, die Nase, der größte Teil der Oberlippe mit den Zähnen, die ganze Unterlippe, Teile der Lider des l. Auges und des Kinnbartes, Nase und Maul des r. Delphins, der Kopf des l. mit den umliegenden Bartlocken, Kleinigkeiten in den Haaren, die ganze r. Seite der Büste mit einem großen Stück ihres Unterteils, der hintere Teil der l. Schulter.

Das mächtige Haupt, aus dem zwei kurze dicke Hörner herauswachsen, ist etwas nach l. gewendet und zugleich leise zurückgeworfen. Der Blick der weit geöffneten, glotzigen Augen schweift mit sehnsüchtigem Ausdruck in weite Ferne, während der Mund zu einem leisen Seufzer geöffnet scheint. Die Augenbrauen sind durch Algen ersetzt; ähnliche Blätter überziehen die Brust und die Ansätze des Bartes an den Wangen wie über dem Kinne. Die Locken des Haupt- und Barthaares fallen, von Feuchtigkeit durchdrungen, schwerfällig herab, während innerhalb des Bartes zwei kleine Delphine spielen, deren Richtung zugleich die Umrisse der unteren vom Barte bedeckten Teile des Gesichtes bezeichnet. Malerisch behandelte Wellen umspülen den unteren Teil der Büste. Da alle diese Eigentümlichkeiten auf das Meer hinweisen, so hat man die Herme für Okeanos oder den weissagenden Seedämon Glaukos erklärt. Doch widerspricht diesen Deutungen der das Haupt umgebende Kranz aus Weintrauben und Weinlaub. Ein derartiges Attribut würde bei einer mythologischen Gestalt, die im allgemeinen das Meer vertritt, keinen Sinn haben, scheint dagegen vollständig angemessen bei der Personifikation eines bestimmten Meeresteiles, an dessen Gestade Weinbau getrieben wurde. In den weichen und beinahe verschwommenen Formen des Kopfes wie in dem leisen Zuge der Ermattung, der dem sehnsüchtigen Ausdrucke beigemischt ist, hat ein Gelehrter einen Hinweis darauf erkennen wollen, daß die Kraft der Wellen durch das benachbarte Gestade gebrochen wäre, und hiermit auch die kurzen Hörner, denen man es ansehe, daß sie keinen erheblichen Schaden anrichten können, in Einklang zu bringen versucht. Wie man aber auch über die Berechtigung dieser Auffassung urteilen mag, sicher ist, daß die Hermenbüste einen Golf oder einen Hafen personifiziert. Wir dürfen annehmen, daß dieser Typus von der hellenistischen Kunst als Personifikation irgendwelches im östlichen Gebiete des Mittelmeeres gelegenen Golfes oder Hafens erfunden wurde. Die griechisch-römische Kunst mag ihn dann auf verwandte italische Meeresteile übertragen haben, und es scheint wohl möglich, daß die Hermenbüste zu Puteoli, wo sie vermutlich in der Villa eines vornehmen Römers aufgestellt war, für eine Personifikation des von Rebenhügeln umgebenen Golfes von Baiae galt.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 5. Bouillon musée des antiques I 65. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XX 2. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 913

Fig. 987. Brunn griechische Götterideale T. VI p. 68ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 136. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 589 Fig. 306. Sybel Weltgeschichte d. Kunst² p. 340. Löwy griech. Plastik p. 126, T. 158, 282. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1544. Vgl. Ausonia IV (1909) p 109 f.

297 (548) **Kolossalstatue des Nerva** († 98 n. Chr.).

Ergänzt von Cavaceppi die r. Braue, die Nase und Oberlippe, das l. Ohr ganz, das r. z. T., beide Arme mit dem über den l. herabfallenden Mantel, die Füße, der Felsensitz und das Gewand, soweit es den Schoß bedeckt und über den Felsen herabfällt. Die Statue ist aus zwei gesondert gearbeiteten Teilen zusammengesetzt, von denen der obere zunächst allein gefunden wurde. Der untere — von den Hüften abwärts — stammt nicht, wie man früher annahm, von einer andern Figur, sondern kam, wie Cavaceppi ausdrücklich angibt, später an dem gleichen Orte wie der Oberkörper, d. h. unweit der aurelianischen Stadtmauer zwischen dem Lateran und S. Croce in Gerusalemme, zutage.

Die Statue stellt den Kaiser Nerva nach dem Vorbilde des sitzenden Zeus dar. Wir haben uns den r. Arm auf ein Zepter gestützt zu denken. Während an derartigen Kaiserstatuen in der Regel nur der Kopf porträthaft, der Körper dagegen ideal behandelt ist (vgl. z. B. n. 90, 1167), hat der Bildhauer dieser Statue auch in der Charakteristik des Körpers, wiewohl in maßvoller Weise, der schwächlichen Konstitution des greisen Caesaren Rechnung getragen. Ein Kreis von Löchern rings um den Schädel beweist, daß der Kopf von einem aus Metall gearbeiteten Kranz umgeben war, einem Lorbeerkranz, wie ihn der moderne Ergänzer beigefügt hat, oder einem Kranze aus Eichenlaub (corona civica). Wie alle antiken Sitzbilder, die für eine hohe Basis berechnet waren, ist auch dieses behandelt, als ob die Figur nicht auf einer horizontalen, sondern auf einer nach vorn zu geneigten Fläche säße. Eine derartige Darstellungsweise gewährt den Überblick über die ganze Entwicklung der Gestalt, während sich an den auf einer horizontalen Fläche angeordneten modernen Sitzbildern, wenn sie in der Vorderansicht betrachtet werden, die Oberschenkel dem Auge entziehen und infolgedessen der Körper in unorganischer Weise verkürzt erscheint. Es genügt hierfür an die in der Peterskirche befindliche, von Thorwaldsen gearbeitete Statue des Papstes Pius VII. zu erinnern.

Der obere Teil der Statue (vor der Restauration): Cavaceppi raccolta di antiche statue II 51. Die Statue in ihrem gegenwärtigen Zustande: Visconti Mus. Pio-Cl. III 6. Pistolesi V 107. Clarac V pl. 941 n. 2410. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 T. XXIII p. 5, p. 69 n. 4, p. 70—71. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 165. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II⁴ p. 509 Fig. 234f. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. LXXXII 7. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 432 n. 147.

298 (549) **Kolossalbüste des Sarapis.**

Gefunden am neunten Meilensteine der Via Appia, unweit der Fratocchie. Ergänzt der Modius, abgesehen von dem untersten, unmittelbar auf dem Kopfe ruhenden Rande, die Nase, ein großes Stück am Hinterkopfe, allerlei Splitter an den Locken und am Gewande.

Über die Herkunft und den Typus des Sarapis s. n. 237. Auch diese Büste geht auf die Schöpfung des Bryaxis zurück, gibt sie aber nicht unverändert wieder. Die Augen sind im Gegensatz zu

denen des Zeus, die gnädig gewährend niederblicken, ablehnend erhoben, als blicke der Gott unbekümmert um die ihm Nahenden empor zur Oberwelt. Wie es gewöhnlich bei den aus weißem Marmor gearbeiteten Bildnissen dieses Gottes der Fall ist, überwiegt auch hier der Ausdruck der Milde über den der Trauer. Der Kopf war, da Sarapis auch als Sonnengott verehrt wurde und bisweilen den Beinamen Helios oder Sol führte (vgl. n. 871), von einem metallenen Strahlenkranz umgeben, zu dessen Befestigung die in der Kopfbinde angebrachten Löcher dienten. Die Ausführung scheint besonders nach der kleinlichen Weise, in der die Locken mit dem Bohrer ausgearbeitet sind, wie nach dem schablonenhaften Ausdrucke der Pupillen der Zeit der Antonine anzugehören.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 15 (vgl. op. varie IV p. 281 n. 7). Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 70, 390. Conze Heroen- und Göttergestalten T. XI 1. Overbeck Kunstmythologie II p. 307 n. 1; Atlas III 8. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1548 Fig. 1613. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 163. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte 1[8] p. 301 Abb. 553. Moderner Cicerone Rom I p. 300 f. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1513. Revue archéologique 1903 II p. 194. Weber drei Unters. zur äg.-griech. Religion (Heidelb. 1911) p. 16.

299 (550) **Statue des Claudius** († 54 n. Chr.).

Gefunden 1865 zu Civita Lavinia (Lanuvium). Ergänzt der Kranz bis auf wenige Blätter, ein Teil der Haare an der r. Seite des Kopfes, die Nasenspitze, beide Arme, Splitter am Gewand, der obere Teil des Adlers.

Der Kaiser ist als Juppiter dargestellt, einen Eichenkranz (corona civica) auf dem Haupte, den Adler neben sich. Die l. Hand hat der Ergänzer richtig mit einem Zepter ausgestattet. Hingegen fragt es sich, ob wir nicht in der R. statt der Schale einen Donnerkeil anzunehmen haben. Während der Körper die idealen Formen des Juppitertypus zeigt, ist der Kopf offenbar ein sehr getreues Porträt, dessen bornierter Ausdruck einen merkwürdigen Gegensatz zu den idealen Formen und Attributen des Körpers bildet. Die Statue ist auf der Vorderseite sorgfältig durchgeführt, auf der Rückseite dagegen vernachlässigt. Hiernach scheint es, daß sie gearbeitet war, um in einer Nische aufgestellt zu werden, eine Annahme, mit der auch die hinten abgerundete Plinthe übereinstimmt.

Ann. dell' Inst. 1872 Tav. d'agg. E p. 56—61. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. XVII p. 332 n. 5, p. 353, p. 354. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 574 n. 1. Vgl. Bull. dell' Inst. 1865 p. 227—228. Eine im wesentlichen übereinstimmende Statue des Claudius wurde in Olympia gefunden: Ausgrabungen zu Olympia III T. XIX 2, XX 3, p. 13. Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 332.

300 (551) **Kolossalkopf des Claudius** mit dem Eichenkranze (corona civica).

Gefunden zu Otricoli. Ergänzt fast der ganze Kranz mit Teilen der Haare, der ganze Hinterkopf mit dem hinteren Teile des Halses, die Bänder fast ganz, die Ränder beider Ohren, Flicken im Vorderteil des Halses, fast die ganze Büste.

Im Gegensatz zu anderen Porträts des Claudius (n. 40, 299) erscheint dieser Kopf stark idealisiert (vgl. n. 7, 1169).

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 41. Pistolesi V 110. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 332 n. 6, p. 333 Fig. 49.

301 (552) **Kolossalstatue der Juno Sospita** (Sispita).

Vormals im Hofe des Palazzo Paganica, unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Nase, die Vorderseite der unteren Gesichtshälfte, Teile der Ohren, die Arme mit ihren Attributen, alle freistehenden Enden des Ziegenfelles, Stücke am Gewande, der ganze untere Teil der Statue von etwas über den Füßen abwärts, die Plinthe mit der darauf befindlichen Schlange.

Das über den Kopf gezogene und durch Verbindung der Vorderpfoten sowie mittelst eines Riemens um die Brust gegürtete Ziegenfell läßt mit Sicherheit Juno Sospita (Sispita) erkennen, eine Göttin, die ihren Hauptkultus in Lanuvium hatte und deshalb auch Juno Lanuvina genannt wurde. Ihr Typus ist durch römische Gentilmünzen wie durch Münzen des Antoninus Pius genau bekannt. Auf diesen Darstellungen fußend hat der Ergänzer die Extremitäten mit ihren Attributen gewiß im ganzen richtig wiedergegeben und wohl auch mit Recht auf der Plinthe die Schlange beigefügt, die im Dienste der lanuvinischen Göttin eine hervorragende Rolle spielte. Die der Figur gegebene Stellung und die archaisierende Behandlung der Falten sind offenbar durch ein altes Idol bestimmt, wogegen der Kopf eine freiere Bildung zeigt. Da die kleinliche Ausführung der Einzelheiten auf die Zeit der Antonine deutet, so liegt die Vermutung nahe, daß die Statue unter Antoninus Pius gearbeitet ist, der zu Lanuvium geboren war und, wie sich aus seinen Münzen ergibt, der Hauptgottheit seiner Vaterstadt eine besondere Verehrung entgegenbrachte.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 21. Conze Heroen- und Göttergestalten T. V. Roscher Lexikon II 1 p. 606. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 764 Fig. 818. Overbeck Kunstmythologie III p. 160—163 (wo p. 161 Anm. f. weitere Literatur angeführt ist); Atlas X 36. Müller-Wieseler Denkm. d. alt. Kunst 1² T. XI 2. Über den Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie I 2 p. 14 n. 248, 249.

302 (553) **Kolossalkopf der Plotina.**

Vormals in der Villa Mattei. Ergänzt die Nase, Stücke an den Ohren, der Zopf, die Büste.

Der Kopf läßt deutlich den ebenso ehrenwerten wie energischen Charakter erkennen, der die Gattin des Traian auszeichnete. Zweifelhaft bleibt, ob er noch zu Lebzeiten des Traian oder erst nach dessen Tode unter Hadrian gearbeitet ist, der seine Wohltäterin und Adoptivmutter hoch verehrte und nach ihrem 129 n. Chr. erfolgten Tode ihre Apotheose dekretierte. Die Iris ist durch einen scharf mit dem Meißel eingearbeiteten Kreis, die Pupille durch einen darin angebrachten hakenförmigen Einschnitt wiedergegeben. Der Kopf beweist demnach, daß eine derartige plastische Charakterisierung des Augapfels bei Kolossalbildern schon unter Traian oder bald nach dessen Tode zur Anwendung kam, während er bei Marmorwerken von beschränkteren Dimensionen erst zur Zeit der Antonine allgemeinere Verbreitung fand.

Monumenta Matthaeiana II T. 15, 2. Visconti Mus. Pio-Cl. VI 44; iconographie romaine III p. 22, pl. 37 n. 1, 2. Pistolesi V 110. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 433 n. 148. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 93 n. 2.

303 (554) Kolossalkopf der Julia Domna († 217 n. Chr.).

Gefunden in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni. Ergänzt die Nasenspitze, die Büste und die gesamte Haarmasse. Die letztere war offenbar aus einem besonderen Stücke gearbeitet und abnehmbar, um sie bei einem Wechsel der Mode durch eine andere Haartour ersetzen zu können.

Dieses Porträt, eines der kolossalsten unter allen Frauenporträts, die sich aus griechisch-römischer Zeit erhalten haben, scheint die Syrierin Julia Pia (Domna), Gattin des Kaisers Septimius Severus, darzustellen. Es liefert wiederum einen schlagenden Beleg dafür, daß die Porträtkunst noch zu Ende des 2. oder im Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. Hervorragendes leistete. Die schwierige Aufgabe, bei den kolossalen Dimensionen den Charakter weiblicher Anmut zur Geltung zu bringen, ist sehr glücklich gelöst.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 54; iconogr. romaine III p. 108 pl. 48 n. 1, 2. Pistolesi V 110. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I T. 71, 401. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1655 Fig. 1721. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 p. 37—39 Fig. 3. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 123 n. 64. Braun Ruinen und Museen p. 436 n. 154.

304 (555) Statue des Genius des Augustus. ✓

Vormals zu Neapel im Palazzo Caraffa-Colubrano. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, der r. Vorderarm mit der Schale, der l. Vorderarm mit dem unteren Ende des Füllhorns, Teile der Falten und der größte Teil der über den l. Arm herabfallenden Gewandmasse.

Nach altrömischer Auffassung hatte jedes männliche Wesen und jeder als selbständige Personifikation gedachte Begriff männlichen Geschlechtes seinen Genius, d. h. seinen individuellen Lebensgeist. Es war natürlich, daß der von alters übliche Gebrauch, den Genius eines Freundes oder Gönners zu verehren und ihm an seinem Geburtstag zu spenden, auf den Genius des Kaisers übertragen wurde. Bereits Augustus regelte diesen Kultus, indem er anordnete, daß in allen Kompitalkapellen sein Genius neben den beiden Laren verehrt werde. Pompeianische Wandbilder zeigen den Genius des Hausherrn bald allein, bald zwischen den beiden Laren oder zwischen Laren und Penaten. Er ist dargestellt mit über das Haupt gezogener Toga, in der L. ein Füllhorn haltend, mit der R. aus einer Schale libierend. Da wir dieselbe Darstellungsweise auch für die Genii der Kaiser annehmen dürfen, so ist die Ergänzung des r. Armes mit der Schale an unserer Statue als gesichert zu betrachten.

Daß der Kopf das Porträt des Augustus wiedergibt, scheint mir unzweifelhaft. Wenn er eine stärker gewölbte Stirn und volleres Haar zeigt als die sonstigen Porträts dieses Kaisers, so erklären sich diese unbedeutenden Abweichungen hinlänglich daraus, daß nicht der gewöhnliche Sterbliche, sondern dessen Abstraktion, der Genius, dargestellt ist und es dem Bildhauer hierbei nahelag zu idealisieren. Die Ausführung ist wenig eingehend, aber frisch und geistreich, wie häufig an Skulpturen kampanischen Fundortes.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 2. Hirt Bilderbuch T. 26, 13. Pistolesi V 104. Clarac V pl. 920 n. 2338. Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum 1848 I p. 169 Abb. 4. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 348. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 16, p. 71. — Über den Genius Augusti vgl. Wissowa Religion und Kultus der Römer p. 152.

305 (556) **Kolossalkopf des Pertinax** (?).

Vormals im Palazzo Nunez in Via Condotti. Ergänzt die Ohren, der r. Augenknochen, die Nase, ein Stück am unteren Ende des Bartes, der Hals, die Büste.

Das Profil dieses Kopfes, der das Porträt eines zahnlosen, aber rüstigen Greises wiedergibt, erinnert an das durch Münzen bekannte des Publius Helvius Pertinax, der 192 n. Chr, 62 Jahre alt, von den Prätorianern zum Kaiser ausgerufen, jedoch schon im folgenden Jahre von ihnen getötet wurde. Wenn der Bart an dem vatikanischen Kopfe kürzer erscheint als auf den Münzen, so hat man zu bedenken, daß der untere Teil des Bartes von moderner Hand herrührt. Jedenfalls deuten der Stil und die Technik auf das Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. Immerhin aber scheint die Ähnlichkeit des Kopfes mit den Münzporträts des Pertinax nicht schlagend genug, als daß wir die geläufige Deutung auf diesen Kaiser rückhaltlos annehmen dürften. Die Ausführung, die nur das Wesentliche, aber dieses mit großer Energie wiedergibt, ist für eine Wirkung aus ansehnlicher Ferne berechnet. Hiernach scheint es, daß der Kopf bestimmt war, in eine jener kolossalen Panzerstatuen eingelassen zu werden, die auf Vorrat gearbeitet wurden und im Falle eines Regierungswechsels nur mit dem Porträtkopfe des neuen Kaisers versehen zu werden brauchten.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 52. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 436 n. 153. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. 3 p. 5.

Sala in forma di croce greca.

Zu beiden Seiten des Einganges zu der Sala rotonda:

306, 307 **Zwei kolossale Telamone** aus rotem Granit.

Die beiden in ägyptischem Stile gearbeiteten Figuren sind Produkte aus hadrianischer Zeit. Sie wurden in der tiburtiner Villa dieses Kaisers gefunden. wo sie in der unter dem Namen Canopus bekannten Halle als Telamone gedient haben sollen, und zunächst in Tivoli am Eingange des bischöflichen Palastes aufgestellt. Man hat in ihnen mit Recht ägyptisierende Darstellungen des Antinoos erkannt, wenn auch die Ähnlichkeit nur eine ganz oberflächliche ist (vgl. n. 286, 287).

De Rossi raccolta di statue T. 148. Visconti Mus. Pio-Cl. II 18. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 29. Clarac V pl. 984 n. 2563. Dietrichson Antinoos p. 177 n. 11, 12, wo die weiteren Publikationen angeführt sind. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. I, trattato preliminare p. 22. Cabral e Del Re delle ville e de' più notabili monum. ant. di Tivoli (1779) p. 14 § IV. Bulgarini notizie storiche di Tivoli p. 62. Welckers Zeitschrift p. 335—337. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 167.

308 (564) **Statue des jugendlichen Lucius Verus** (geb. 130, gest. 169 n. Chr.).

Gefunden auf dem Forum von Praeneste. Ergänzt der untere Teil der Nase, Flicken am Halse und in den Gewandfalten, der r. Arm mit der Hand, die l. Hand mit dem Gelenk und dem Vorderteil des Schwertes, dessen Endstück, die vom l. Unterarm herabhängende Gewandmasse mit der Stütze, Flicken in beiden Oberschenkeln, beide Unterschenkel mit der Stütze, dem ganzen l. Fuße und der hinteren Hälfte des r., Teile der Zehen am r. Fuße, der Stamm, große Teile des Helmes und die Plinthe.

Die Statue ist mittelmäßig ausgeführt, aber doch interessant, weil sie unsere Kenntnis der von Lucius Verus durchgemachten Charakterentwicklung vervollständigt. Verus erscheint hier dargestellt als ein Jüngling von achtzehn bis zwanzig Jahren. Seine Haltung hat etwas Renommistisches. Das Gesicht zeigt einen zuversichtlich-frechen Ausdruck, aber noch nicht die Tücke, die seine späteren Porträts bekunden.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 9. Clarac V pl. 956 n. 2459. Vgl. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 211 n. 16, p. 215, 218.

309 (566) **Porphyrsarkophag** aus der Kirche der heiligen Constantia (an der Via Nomentana).

Wie es scheint, war darin ursprünglich der Leichnam der Constantia, einer Tochter Constantins des Großen, die von der Sage für eine Heilige erklärt wurde, beigesetzt. Papst Paul II. (1464—1471) ließ den Sarkophag aus der Kirche der h. Constantia entfernen und am 14. August 1467 auf der Piazza S. Marco aufstellen, Sixtus IV. ihn wiederum nach seinem ursprünglichen Standort zurückbringen. Seine Versetzung in das Museum fand 1788 unter Pius VI. statt (Müntz les arts à la cour des papes II p. 83—85, III 1 p. 158. Archivio della r. società romana di storia patria IX 1886 p. 534).

Über die Verwendung des Porphyrs zu plastischen Zwecken vgl. n. 228. Die Motive, die der Bildhauer zur Dekoration des Sarkophages verwendet hat, sind fast durchweg in der älteren Kunst nachweisbar. Ein schlagendes Zeugnis für seine Impotenz gibt der Umstand, daß er auf den beiden Langseiten ein und dieselbe Darstellung wiederholt hat und auch die Reliefs der Schmalseiten nur in unbedeutenden Nebendingen von einander abweichen. Die Ausführung ist schablonenhaft und leblos. Auf den beiden Langseiten sieht man innerhalb eines Schemas von Pflanzenornamenten geflügelte Knaben mit der Weinlese beschäftigt, Figuren, in denen der damalige Heide einfach Amoren erkannte, während der Christ dabei an die Arbeiter im Weinberge des Herrn denken konnte. Für den Heiden war der unter den Ornamenten angebrachte Widder ein zu der ländlichen Szene passendes genrehaftes Motiv; der Christ wurde dadurch vielleicht an den Widder des guten Hirten erinnert. Die an den unteren Ecken dargestellten Pfauen kommen auf römischen Münzen als Symbole der Consecratio (Apotheose) vor (vgl. n. 121, 122); für den Christen waren sie Symbole der Unsterblichkeit. Jede der beiden Schmalseiten zeigt drei kelternde Flügelknaben.

Skizze von Heemskerk (Jahrbuch des arch. Inst. VI p. 168 n. 86). Boissard Topographia Romae I Tafel zu Bogen K 2. Ciampini de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis T. XXXI p. 134. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 11—12b. Pistolesi V 416. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 233. Braun Ruinen und Museen p. 140 n. 155. Strzygowski Orient oder Rom p. 76ff. p. 80.

310 (574) **Aphrodite nach der knidischen des Praxiteles.**

Vormals, wie es scheint, im Palazzo Colonna. Ergänzt der vordere Teil der Nase, der Hals, der r. Vorderarm, der l. Arm — doch ist die Spitze des Mittelfingers und ein Stück des Armbandes antik —, allerlei Flicken, die Hälfte des außen befindlichen Henkels an der Hydria, deren Untersatz, abgesehen von dem oberen Teile der viereckigen Plinthe, der größte Teil der Unterschenkel, die Plinthe der Statue. Der Kopf ist zwar antik und muß, da er in allem wesentlichen mit sicher beglaubigten Köpfen der Knidierin übereinstimmt, zu einer die Schöpfung des Praxiteles reproduzierenden Statue gehört haben. Doch rührt er von einer anderen Replik her als der Körper; denn erstens ist er durch einen modernen Hals mit diesem verbunden; zweitens besteht er aus pentelischem Marmor, während der Körper aus einem anderen grobkörnigeren griechischen Marmor gearbeitet ist; endlich zeigt er eine ungleich sorgfältigere und eingehendere Ausführung als der Körper.

Um die großartige Schöpfung des Praxiteles angesichts dieser Kopie richtig zu würdigen, hat der Betrachter vorzüglich zweierlei zu berücksichtigen. Erstens ist dem der vatikanischen Statue aufgesetzten Kopfe eine falsche Richtung gegeben. Andere Wiederholungen, an denen der Kopf mit dem Körper zusammenhängt, beweisen, daß der Kopf der Knidierin mehr nach der l. Schulter gewendet und etwas nach rückwärts geneigt war. Außerdem muß man sich das Blechgewand wegdenken, mit dem die moderne Prüderie den unteren Teil der Statue umgeben hat. Auch hat der Ergänzer dem Gefäß eine zu hohe Basis gegeben und infolgedessen den l. Arm zu stark geknickt. Bisher hatte man das Motiv der Statue ganz genrehaft zu erklären gesucht: die Göttin sei im Begriffe in das Bad zu steigen und lasse, indem sie sich mit dem Unterkörper bereits nach r. wende, wo wir uns das Bad zu denken hätten, mit der L. ihr Gewand auf die neben ihr stehende Hydria herabgleiten. Tatsächlich befand sich der kleine Tempel, in dem das Original bei Knidos aufgestellt war, dicht am Meeresstrande. Kürzlich hat dagegen ein Gelehrter die Vermutung ausgesprochen, Aphrodite sei vielmehr als Braut gedacht, beschäftigt mit den Vorbereitungen zur Hochzeitsnacht. Aber in Athen, wo die Statue doch entstanden ist, dienten anders geformte Gefäße, um das Wasser zum Brautbade zu holen. Auch gibt es Varianten der praxitelischen Schöpfung, die nicht erst von römischen Kopisten geschaffen sind und in denen das Gefäß so klein und nebensächlich behandelt ist, daß der Gedanke an das Brautbad ganz ausgeschlossen scheint. Auch hat man in diesen Varianten das Motiv so abgewandelt, daß die L. das Gewand nicht ruhig niederlegt, sondern erschreckt emporzieht, was sich wohl mit der älteren, gar nicht mit der neuen Auffassung verträgt, und zwar scheint man diese Abwandelung schon zu Lebzeiten des Praxiteles, ja in seiner allernächsten Umgebung vollzogen zu haben. Da die

Göttin nun vollständig entblößt dasteht, bedeckt sie mit der R. ihren Schoß. Doch beweist der von Ängstlichkeit freie Ausdruck des Gesichtes, daß diese Bewegung eine ganz unwillkürliche und in keiner Weise durch den Gedanken an einen unbefugten Beobachter bestimmt ist. Diese Absichtslosigkeit trägt wesentlich dazu bei, daß die knidische Aphrodite einen gesammelteren, keuscheren und erhabeneren Eindruck macht als die Typen, die spätere Künstler aus ihr abgeleitet haben, und in denen die Göttin ihr Schamgefühl in bewußter Weise betont (vgl. n. 139). Der verschwimmende Blick drückt Liebessehnsucht aus, ist aber frei von jeglicher Koketterie, Der feine Kopf bedarf keines komplizierten Schmuckes. Vielmehr sind die leicht gewellten Haare einfach gescheitelt und nur von einem schmalen Bande umgeben. Ihre Behandlung bekundet noch eine gewisse Strenge des Stiles, jedoch in geringerem Grade als am Sauroktonos (vgl. n. 191). Die Formen des Körpers sind von erhabener Schönheit und in jeder Hinsicht einer Göttin würdig. Sehr fein berechnet ist auch die Wahl des der Statue beigefügten Gefäßes, da die wuchtige Hydria mit dem kräftigen Körper im schönsten Gleichgewichte steht.

Archäologische Zeitung XXXIV (1876) T. 12, 1 p. 145 ff. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II[4] p. 47 Fig. 151a, p. 75 f. Anm. 29 ff. Sybel Weltgeschichte d. Kunst[2] p. 271. Vgl. Arch. Anzeiger VI (1891), p. 141. Furtwängler Meisterwerke p. 551 f; derselbe Sammlung Somzée T. XVIII n. 33, 34. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 258 ff. Brückner 64. Berl. Winckelmannsprogr. p. 16 f. Abbildungen der Statue ohne Blechgewand: Journal af hellenic studies VIII (1887) pl. LXXX p. 324 ff. (Literaturangaben p. 334 D). Gazette des beaux-arts XXX. année, 2. période, tome 37 p. 89 ff. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. I (1890) p. 151 Fig. 11. Brunn-Bruckmann Denkmäler. n. 371. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 275 f. Fig. 137, 138. Reber-Bayersdorfer klass. Skulpturenschatz T. 523. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. LV 3. Löwy die griech. Plastik p. 73 T. 80, 155. Klein Praxiteles gibt p. 255 Fig. 40 eine Restauration unserer Statue, p. 251 ff. ein Verzeichnis der Wiederholungen. Andere Restaurationen bei Helbing Monatsberichte I 1 T. 2 p. 26 (Furtwängler). Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[6] I Abb. 508 p. 277. Moderner Cicerone Rom I p. 308. Löwy a. a. O. p. 74 T. 80, 156. Eine vortreffliche, Wiederholung des Kopfes: Antike Denkmäler I T. 41. Moderner Cicerone a. a. O. p. 306, 307. Löwy a. a. O. p. 76 T. 84, 160.

311 (600) Statue eines Flußgottes.

Sie wurde unter Julius II. als Schmuck eines Brunnens im Garten des Belvedere aufgestellt (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 20). Ergänzt sind von einem unter dem Einflusse Michelangelos stehenden Bildhauer der Kopf mit dem Halse (bis auf die Enden des Haupthaares und der Bartlocken), die l. Hand mit dem Zweige, der r. Arm mit der Urne, das Vorderteil des r. Fußes, Splitter am Gewande und an der Plinthe.

Es ist interessant, die ergänzten Teile mit den antiken zu vergleichen. Obwohl die ersteren mit großer Virtuosität ausgeführt sind, machen sie doch besonders deshalb, weil die plastischen Formen in gesuchter Weise von einem malerischen Elemente durchdrungen sind, einen unruhigeren und weniger naturwahren Eindruck als die antiken Teile. Die geläufige Erklärung für den Fluß Tigris gründet sich auf die tigerartige Maske, die innerhalb der Urne als

Speier angebracht ist. Sie bedarf keiner besonderen Widerlegung, da die ganze Urne augenscheinlich von moderner Hand herrührt.

Skizzen von Heemskerk (Jahrbuch VI p. 141 n. 28, p. 151 n. 62). Visconti Mus. Pio-Cl. I 36. Pistolesi V 117. Clarac IV pl. 749 n. 1821. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 322. Braun Ruinen und Museen p. 447 n. 100. Jahrbuch des arch. Inst. V (1890) p. 31 Anm. 105.

312 (589) **Porphyrsarkophag der heiligen Helena.**

Er stand ursprünglich in dem an der Via Labicana gelegenen Grabmale der heiligen Helena, das gegenwärtig den Namen Tor Pignattara führt. Der Papst Anastasius IV. (1153—1154), der sich diesen Sarkophag zur eigenen Ruhestätte ausersehen hatte, ließ ihn in der Vorhalle von S. Giovanni in Laterano neben der heiligen Tür aufstellen. Als man den Sarkophag von dieser Stelle entfernen wollte, zerbrach er in mehrere Stücke, wurde aber wieder zusammengesetzt und zunächst in der Tribuna der Kirche, dann im Klosterhof des Laterans aufgestellt. Pius VI. ließ ihn gründlich restaurieren und in das Museum versetzen. Bei der Restau ration sollen fünfundzwanzig Steinmetzen neun Jahre lang ununterbrochen tätig gewesen sein. Die modernen von den antiken Bestandteilen zu unterscheiden ist sehr schwer, da beide die gleiche Politur erhalten haben.

Die Ausführung ist etwas besser als an dem gegenüber stehenden Porphyrsarkophage n. 309. Doch hat der Bildhauer auch hier die Dekoration in mechanischer Weise aus verschiedenen von der älteren Kunst überlieferten Motiven zusammengestückt und auf den beiden Langseiten die gleiche auf die Siege Konstantins des Großen hinweisende Darstellung wiederholt. Vorwärts sprengende römische Reiter sind wie in der Luft schwebend wiedergegeben; unter ihnen sieht man gefangene und gefallene Barbaren. Keine der oberen Figuren ist zu einer der unteren in Beziehung gesetzt. Vielmehr erscheinen die beiden Reihen ohne irgendwelchen Zusammenhang einfach übereinander gestellt. Auf jeder der beiden Langseiten ist oben je eine Büste des Konstantin und seiner Mutter Helena angebracht. Doch scheinen die Köpfe der beiden männlichen Büsten modern, da sich der Porphyr, aus dem sie gearbeitet sind, sowohl in dem Korne wie in der Farbe von den sicher antiken Bestandteilen unterscheidet.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis T. XXVIII p. 123. Bottari sculture e pitture sagre estratte da i cimiteri di Roma III 196. Pistolesi V 116. Einer der Köpfe der Helena: Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. XLIX p. 202. Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II 2 p. 234. Braun Ruinen und Museen p. 442 n. 156. Göttinger gel. Nachrichten 1872 p. 67 I (Zeichnung in Windsor). Bie Kampfgruppen und Kämpfertypen in der Antike p. 36.

313 (597) **Mittelmäßige Statue des Augustus.**

Gefunden zugleich mit n. 241 und der gegenüber stehenden Statue des Augustus in der Basilica von Otricoli. Ergänzt ein Stück der l. Braue, sehr viele kleine und große Flicken im Gewande, die l. Hand, der r. Unterarm mit der Schale, das l. Knie, der größte Teil der Plinthe.

Der Kaiser erscheint verhältnismäßig jung, etwa als angehender Dreißiger. Die über den Hinterkopf gezogene Toga beweist, daß er, vermutlich mit Beziehung auf seine Würde als Pontifex maximus,

opfernd dargestellt war, und daß ihm daher der Ergänzer mit Recht eine Schale in die Hand gegeben hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 46. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II T. 66, 350. Overbeck Geschichte der gr. Plastik II[4] p. 506, Fig. 234 g. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 31 n. 18. Gardthausen Augustus und seine Zeit I 2 p. 867, II 2 p. 508.

Von den drei in den Fußboden dieses Saales eingelassenen Mosaiken verdienen zwei Beachtung:

314 **Mosaik mit Rundschild.**

Gefunden 1741 unter den Trümmern einer römischen Villa zwischen dem alten Tusculum und der heutigen Villa Ruffinella. Antik ist nur das mittlere Quadrat nebst der unmittelbar umgebenden bunten Rahmenleiste. Die anderen drei Leisten und die an sie ansetzenden vier Kreissegmente wurden unter Pius VI. beigefügt. Das Mosaik zeichnet sich nicht so sehr durch die Feinheit der Ausführung wie durch die wunderbare Harmonie seiner Farben aus. Man wird gut tun, dasselbe aus größerer Entfernung etwa von der darüber befindlichen Loggia zu betrachten.

Die Gliederung des Schildes in ein mittleres Rund und konzentrische Gürtel erinnert an die Konstruktion der ältesten griechischen Schilde, die aus mehreren übereinander gelegten Schichten zusammengefügt waren. In der Mitte ist auf rotbraunem Grunde eine von einer segelartig geblähten Aigis umgebene Büste der Pallas dargestellt. Der blaue Gürtel, der das mittlere Rund umgibt, vergegenwärtigt den nächtlichen Himmel, indem er zwölf Sterne und dreizehnmal den Mond in seinen verschiedenen Phasen wiedergibt. Um ihn herum laufen fünf weitere ornamentale Gürtel. In jeder Ecke des den Schild einschließenden viereckigen Rahmens ist eine blaue Jünglingsfigur eingesetzt, die beide Arme emporhebt, wie um den Schild zu stützen, während ein von diesen vier Figuren auslaufendes Gewinde von Olivenzweigen den zwischen dem Schildrand und dem Rahmen vorhandenen Raum füllt. Die Angabe, daß diese Darstellung den Mittelpunkt eines Mosaikfußbodens gebildet habe, von dem sich Fragmente im Museo delle Terme befinden, ist ungenügend bezeugt.

Canina descrizione dell' antico Tusculo T. 44 p. 157. Nogara i mosaici antichi conserv. nei pal. pontef. del Vatic. e del Laterano p. 25 f. T. LIII. Über die Ausgrabung: Giornale de' letterati per l'anno 1746, herausg. von N. e M. Pagliarini (Roma 1746) p. 119—120. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLIII n. 74.

315 **Mosaik, ein Blumenkorb.**

Gefunden bei Roma vecchia an der Via Appia (Ausonia IV p. 11).

Die Technik ist feiner als an dem tusculaner Mosaik n. 314, die Abtönung der Farben auch hier von wunderbarer Harmonie.

Nogara i mosaici ant. cons. nei pal. pontefici p. 15 T. XXVII 2.

In dem oberen Stockwerke, in dem Raume, von dem aus der Besucher in die Sala a croce greca herabsieht, r. von der Tür, die zum Museo Gregoriano führt:

316 (601) **Hochrelief, Dreifuß.**

Gefunden in der Vigna Casali an der Via Appia. Von dem Dreifuß sind nur die Plinthe, die Löwenklauen und die Ansätze zweier auf den Klauen ruhenden Stützen antik. Der Ergänzer hat dem Kessel (cortina) eine falsche Form gegeben: alle antiken Denkmäler zeigen dieses Gefäß halbkugelförmig gebildet. Von den innerhalb der Dreifußstützen angebrachten Figuren ist der am weitesten r. befindliche Jüngling beinahe durchweg modern. Erhalten war von dieser Figur nur das flatternde Ende der Chlamys. An dem mit dem Tierfelle bekleideten Manne sind modern die r. Hand, der l. Arm, abgesehen von der auf das Gesicht gelegten Hand (die der Restaurator mißverständlich mit dem davor befindlichen Jüngling verbunden hat), und die Keule, an den übrigen Figuren sämtliche vom Grunde abstehende Extremitäten. Der Kopf des Kriegers, der zwischen der mittleren und der l. Dreifußstütze nach l. zurückweicht, ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig. Auch die antiken Teile sind an mehreren Stellen vom Restaurator überarbeitet.

Die Alten füllten den Raum, der zwischen den Stützen und den Kesseln der Dreifüße freilag, öfters mit Rundwerken aus. Mancherlei Beispiele dieser Dekorationsweise mögen die zu Athen an der Tripodenstraße aufgestellten Dreifüße dargeboten haben, unter deren einem ein berühmter Satyr des Praxiteles gestanden zu haben scheint. Das vatikanische Relief gibt eine solche Kombination in Marmor wieder, wenn auch keinen freistehenden Dreifuß; die Komposition der Figurengruppe verlangt durchaus einen Hintergrund, kann also nicht für ein von allen Seiten sichtbares Rundwerk geschaffen sein. Sie stellt eine unmittelbar auf die Blendung des Polyphemos folgende Szene dar. Der gewaltige, mit dem Tierfelle bekleidete Mann ist Polyphemos. Er erhebt sich soeben von dem Boden, auf dem er, von Odysseus trunken gemacht, geschlummert hatte, preßt die L. auf sein frisch ausgebranntes Stirnauge und streckte die R. ursprünglich tastend vor, um in seiner Blindheit nicht anzustoßen oder seiner Feinde habhaft zu werden. Ein Gefährte des Odysseus hat sich zwischen den Beinen des Kyklopen auf den Boden geworfen, um der gefährlichen Berührung des wütenden Riesen zu entgehen, und blickt angstvoll zu diesem empor. Von einem zweiten Gefährten, der vor Polyphem dargestellt war, hat sich nur das flatternde Ende der Chlamys erhalten. Der jenseits der mittleren Dreifußstütze nach l. zurückweichende Mann, dem der Restaurator einen antiken, aber fremden Kopf aufgesetzt hat, ist Odysseus. Er hält in der L. sein in der Scheide geborgenes Schwert. Die ursprüngliche Bewegung seines r. Armes ergibt sich aus einer abgearbeiteten Stelle, die auf der Brust, und einer anderen, die auf dem Schwertriemen — wo diesem die eingebohrten Löcher fehlen — bemerkbar ist. Hiernach reichte der r. Unterarm in schräger Richtung über die Brust empor, während die Hand vermutlich eine für erregte Beobachtung bezeichnende Gebärde machte. Oberhalb des Odysseus sieht man einen dritten Gefährten, der in heftiger Bewegung die vor ihm stattfindende Handlung betrachtet.

Im Louvre befindet sich ein ähnliches Dreifußrelief, dessen Figuren darstellen, wie Odysseus dem Kyklopen mit dem vollen Becher naht (vgl. n. 117). Augenscheinlich handelt es sich um dekorative Skulpturen, vielleicht zum Schmucke einer Brunnenanlage bestimmt, worauf die Verzierung der Plinthe des vatikanischen Exemplares mit Tritonenweibchen und Masken von Wassergottheiten deuten könnte. Man hat beide Werke mit Recht in das 2. nachchristliche Jahrhundert datiert. Die Figurengruppen gehen sicher auf hellenistische Vorbilder zurück; dagegen könnte die seltsame Kombination mit dem Dreifuß einem Einfall des römischen Bildhauers zu verdanken sein.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 15. Pistolesi VI 3. Arch. Zeitung XIX (1861) T. 151, 1 p. 170—171. Festschrift für O. Benndorf p. 129 (Abbildung mit Markierung der ergänzten Teile)—131 (Petersen). Vgl. Zoega bassi rilievi antichi p. 13 not. 6 und in Welckers Zeitschrift p. 421. Braun Ruinen und Museen p. 449 n. 161. — Über den plastischen Schmuck der Dreifüße: Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 108—115. Athen. Mitteilungen XIX (1894) p. 54ff.

Links von dem Durchblick in die Sala a croce greca:

317 (605) **Relief, Personifikation eines besiegten Volkes.**

Ergänzt der obere Teil von dem unteren Ansatze des Halses aufwärts und der untere Teil von den Knien abwärts.

Das neben der Personifikation beigefügte, von einer Eberfigur gekrönte Feldzeichen deutet auf ein keltisches oder von keltischen Einflüssen berührtes Volk (vgl. n. 5).

Pistolesi VI 3. Vgl. Jahrbuch d. arch. Instituts XV (1900) p. 32 Anm. 48.

Darüber:

318 (603) **Bruchstück eines Medeiasarkophages.**

Ergänzt der ganze untere Teil des Reliefs; der Schnitt geht durch den r. Oberarm des Kreon, schneidet dann den l. Unterarm, den Schoß und den r. Unterarm der Medeia und erreicht das l. Ende der Platte unmittelbar unter der l. Hand des die Fackel senkenden Jünglings. Die beiden Kinderfiguren rühren vollständig von moderner Hand her, sind aber nach Maßgabe anderer Sarkophagreliefs, die den gleichen Gegenstand behandeln, im ganzen richtig ergänzt. An den erhaltenen Figuren sind viele Einzelheiten geflickt.

Als Jason, der Medeia überdrüssig, Glauke oder Kreusa, die Tochter des Kreon, Königs von Korinth, zu heiraten gedachte, ließ Medeia, um sich an ihrem ungetreuen Gatten zu rächen, durch ihre Kinder der Braut des Jason ein kostbares Gewand und einen goldenen Haarschmuck bringen, denen sie durch ihren Zauber eine tödliche Wirkung beigebracht hatte. Nachdem sich die Tochter des Kreon damit geschmückt hatte, gingen die Zaubergaben in Flammen auf, und die Jungfrau verendete unter gräßlichen Qualen. Das erhaltene Fragment zeigt die Braut, umgeben von ihrer Amme und einer anderen jugendlichen Gefährtin, in dem Momente, in dem ihr die Kinder der Medeia die verhängnisvollen Geschenke bringen. Sie scheint dabei zugleich von Rührung wie von trüben Ahnungen

ergriffen. Der vor ihr stehende Jüngling wird bald für einen der römischen Sitte entsprechenden Brautführer, bald für den Hochzeitsgott Hymenaios erklärt. Entscheidet man sich für die zweite Erklärung, so würde die Fackel, die der Jüngling nicht aufrecht, sondern nach der Weise des Thanatos (vgl. n. 381) gesenkt hält, darauf hinweisen, daß die Hochzeit für die Braut todbringend ist, und würden die Mohnköpfe, die wir in seiner l. Hand wahrnehmen, nicht als Symbole des gewöhnlichen, sondern des ewigen Schlafes aufzufassen sein. An diese Szene schloß sich die Darstellung des Todes der Braut an. Erhalten ist davon nur der obere Teil des Kreon, der verzweifelt nach seiner durch die Schmerzen in Raserei versetzten Tochter hinblickt.

Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. LXII 197 p. 211.

Der Saal der Biga.

319 (623) **Wagen.**

Der Wagenstuhl diente vormals in der Basilica di S. Marco als Bischofssitz. Er wurde i. J. 1788 von Franzoni für das Museum restauriert (Guattani Monum. ant. inediti 1788 Febbraio T. I p. 1—2). Ergänzt die beiden unteren Ecken der offenen Rückseite und die freistehenden Stücke der Seitenlehnen. Außerdem sind von moderner Hand beigefügt die stützende Ara, die Achse, die Räder, die Deichsel, die Plinthe, das ganze l. Pferd. Das r. Pferd ist zum Teil antik aber nicht zu dem Wagen gehörig.

Der Wagen war vermutlich ein Weihgeschenk, und zwar deuten seine Ornamente auf Demeter. Die Dekoration der Außenseite besteht aus Ähren und Mohnköpfen, die aus einem Kelche von Akanthosblättern herauswachsen. Sie zeigt einen an Üppigkeit streifenden Reichtum, aber dabei eine wunderbare Klarheit und eine durchweg organische Entwicklung. Auf der Innenseite sieht man einen im hellenistischen Baumkultus verwendeten Gegenstand, einen künstlich zugerichteten Holzpfahl, der mit einer geknoteten Wollbinde und einer Bandschleife wie mit zwei Lorbeerzweigen geschmückt ist (vgl. n. 341, 342, 356).

Visconti Mus. Pio-Cl. V 44, 45. Pistolesi VI 5. Reinach répertoire II 2 p. 744 n. 3. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 454 n. 163. Röm. Mitteil. XVI (1900) p. 226. Nachod der Rennwagen bei den Italikern p. 93 n. 137. Über den künstlich zugerichteten Holzpfahl (κίων κωνοειδής): Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 56, p. 92 Anm. 98.

320 (608) **Statue des bärtigen Dionysos.**

Gefunden 1761 bei Monte Porzio in der angeblichen Villa des Lucius Verus. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, ein Teil des Bartes und der l. Schulter, der r. Arm mit dem Thyrsos, sehr viele Falten und Splitter am Gewande. Gleichzeitig und an derselben Stelle wurden vier Karyatiden entdeckt, die sich gegenwärtig, als Kanephoren ergänzt, in der Villa Albani (n. 1832—35) befinden, vielleicht auch noch zwei andere gleichartige Karyatiden, über die jedoch die Fundberichte schweigen (vgl. Arch. Zeitung XXXVII 1879 p. 66 n. 390). Die Dionysosstatue und die vier gegenwärtig in der Villa Albani befindlichen Karyatiden wurden zunächst von dem Bildhauer Cavaceppi erworben.

Der Gott steht da in würdevoller Haltung, den l. Arm unter dem Mantel auf die Hüfte, die R. auf einen Thyrsos stützend, der richtig ergänzt ist. Er zeigt die für den bärtigen Dionysos bezeichnende Mischung von Hoheit und Üppigkeit. Das schöne Gesicht, dessen Ausdruck einen leisen Zug von Melancholie verrät, ist eingerahmt von einem wohlgepflegten Vollbarte und von künstlich angeordnetem Haupthaar, das in langen weichlichen Locken über beide Schultern herabwallt. Den behäbigen Körper umgibt ein bis zu den Füßen herabreichender Chiton aus dünnem, wie es scheint linnenem Stoffe, der feine Falten wirft. Darüber ist ein weiter Mantel aus stärkerem und in breiteren Falten brechendem Zeuge geschlagen. Der Stoffreichtum der Gewandung und der Umstand, daß der l. Arm unter dem Mantel aufgestützt ist, bewirken, daß der Körper noch voller erscheint, als er es wirklich ist, was nicht wenig dazu beiträgt, den Eindruck würdevoller Ruhe zu steigern. Da die Statue in der Anlage wie in dem Stile an die den Plutosknaben haltende Eirene des Kephisodotos, des Vaters des Praxiteles, und an die älteren Werke dieses Meisters selbst erinnert, hat man als ihr Original ein Werk des Kephisodotos oder des jungen Praxiteles angenommen. Nur vereinzelte Stimmen haben für eine frühere (Alkamenes) oder spätere (hellenistische) Entstehungszeit plädiert. An dem über die Brust reichenden Rande des Mantels ist die griechische Inschrift Sardanapallos eingemeißelt, gewiß von anderer Hand als der des Bildhauers. Vielleicht war hierbei eine ganz individuelle Laune maßgebend. Ein Bonvivant der Kaiserzeit interessierte sich für Sardanapal, dessen raffiniertes Wohlleben im Altertum sprichwörtlich war, und wünschte sein Bild zu besitzen. Da dieser Wunsch unerfüllbar war, erklärte er selbst oder ein gefälliger Kunsthändler eine Statue des bärtigen Dionysos, dessen Wesen in vielen Hinsichten an das eines üppigen orientalischen Herrschers erinnerte, für Sardanapal, und, um dieser Benennung eine urkundliche Beglaubigung zu geben, wurde der Name an der Statue angebracht.

Cavaceppi raccolta di statue III 27. Winckelmann mon. ined. 163. Visconti Mus. Pio-Cl. II 41. Clarac 684, 1602. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 31, 347. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 381. Klein Praxiteles p. 421 Fig. 91, p. 101, p. 419—422. S. Reinach têtes ant. 197. Löwy griech. Plastik p. 90 T. 113, 201. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1284. Vgl. den Brief Winckelmanns an Muzel-Stosch vom 2. Mai 1761. Antologia romana VI p. 114. Archäol. Zeitung 1881 p. 166. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 1116—19. Jahrbuch des arch. Inst. VIII (1893) p. 173 ff. Festschrift für Overbeck p. 100 Anm. 1. Amelung die Basis des Praxiteles p. 60. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie III p. 25 n. 714. Journal of hell. studies XXIV (1904) p. 255. Moderner Cicerone Rom I p. 309, 310. Jahreshefte d. österr. Instit. XII (1909) p. 189 ff.

321 (610) **Statue des Dionysos.**

Ergänzt der Kopf mit dem Halse, die Arme, die Unterschenkel (der l. mit dem halben Oberschenkel), der Stamm, die Plinthe.

Daß Dionysos dargestellt ist, beweisen die üppigen, über die Schultern herabfallenden Locken. Die Statue liefert einen schlagen-

den Beleg für die seit der Diadochenzeit in der griechischen Kunst überhandnehmende Tendenz, die jünglingshaften Götter unter möglichst zarten und geradezu an das Weibliche erinnernden Formen darzustellen, eine Tendenz, die an dieser Statue besonders in der Behandlung des Rückens hervortritt. Die Weichheit, mit der das schwellende Fleisch behandelt ist, hat mit Recht die Bewunderung eines Raphael Mengs erregt, der den Torso besonders eifrig studiert haben soll.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 28. Pistolesi VI 6. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 31 351ab. Vgl. Roscher Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie I p. 1136. Eine Replik im Berliner Museum (Beschreibung d. Skulpt. n. 84).

322 (611) **Sogenannter Alkibiades.**

Vormals in der Villa Mattei. Ergänzt die ganze vordere Seite des Gesichtes von dem oberen Ansatze der Nase abwärts, der ganze r. Arm, der l. vom Biceps abwärts, das ganze r. Bein, das l. von unter dem Knie an, der Stamm, die Plinthe.

Die Statue gibt ein Bronzeoriginal wieder, das in der konventionellen Behandlung des Haares wie in der scharfen Hervorhebung der Muskeln noch Reminiszenzen an den archaischen Stil bewahrt hatte und neuerdings, aber ohne genügende Gründe, zu der Kunst des Kresilas (vgl. n. 276, 377, 1027, 1028, 1033) in Beziehung gesetzt worden ist. Wie es scheint, handelt es sich um einen Athleten. Über das ursprüngliche Motiv sind zwei Vermutungen zulässig. Entweder war ein Läufer dargestellt, der, die Unterarme vorstrekkend, durch die Bahn dahineilt, oder ein Ringer, der den Moment abpaßt, um seinen Gegner, den wir uns in einer ähnlichen Haltung ihm gegenüber stehend zu denken hätten, in möglichst vorteilhafter Weise anzufassen (vgl. n. 913, 914). Die früher geläufige Erklärung für Alkibiades, die wir heute nicht mehr zu widerlegen brauchen, gründete sich auf die angebliche Ähnlichkeit des Kopfes mit dem der Herme n. 273.

Monumenta Matthaeiana I 161. Visconti Mus. Pio-Cl. II 42 (vgl. I p. 237 not. *) Pistolesi VI 8. Clarac V pl. 837 n. 2099. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 129. Furtwängler Meisterwerke p. 284 Fig. 38, p. 322. Vgl. Beschr. d. Stadt Rom II 2 p. 241. Braun Ruinen und Museen p. 460 n. 166. Ann. dell' Inst. 1866 p. 239—240. Sitzungsberichte der philos.-philol. Klasse der bayer. Akademie 1892 p. 660.

323 (612) **Opfernder Römer.**

Vormals in Venedig im Besitze der Giustiniani; unter Clemens XIV. für den Vatikan erworben. Daß die Statue aus Griechenland in den Besitz der Giustiniani gelangte, ist nicht bestimmt überliefert, scheint aber, nach dem pentelischen Marmor, aus dem sie gearbeitet ist, wie nach ihrer vortrefflichen Ausführung zu schließen, recht wohl möglich. Ergänzt die Nase mit einem Teil der Oberlippe, der untere Teil des Halses mit dem nackten Brustausschnitt, Stücke an den längs des Gesichtes herabreichenden Teilen der Toga und den übrigen vorstehenden Falten, der r. Vorderarm mit der Schale, die l. Hand.

Diese Statue ist die schönste Togafigur, die wir kennen, und ganz geeignet, einen Begriff von der imponierenden Würde zu geben,

die eine Toga, nach der Regel getragen, durch ihren Stoffreichtum wie durch ihre großartigen Falten zumal einem hohen und wohlgewachsenen Manne verlieh. Die Ausführung des Gewandes ist meisterhaft und macht trotz der Fülle von Falten, die der Bildhauer wiedergegeben, einen ebenso klaren wie ruhigen Eindruck. Da die Figur mit über den Hinterkopf gezogener Toga dargestellt ist und der römische Ritus eine derartige Anordnung für die Opfernden vorschrieb, so dürfen wir annehmen, daß der Ergänzer die r. Hand richtig mit einer Schale ausgestattet hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 19 (vgl. opere varie IV p. 323 n. 92). Pistolesi VI 7. Clarac IV pl. 768 B n. 1909. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1108 Fig. 1304. Brunn - Bruckmann Denkmäler n. 169. Fr. J. Scott Portraitures of Julius Caesar Pl. XXXV p. 172 n. 74. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 351 (wo mancherlei ältere Literatur angeführt ist). Braun Ruinen und Museen p. 462 n. 167. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1677.

324 (615) **Diskobol, Stellung nehmend.**

Gefunden 1792 durch Gavin Hamilton unter den Trümmern einer antiken Villa an der Via Appia, der sog. Villa des Gallienus, zwischen dem 8. und 9. Meilensteine, in der Tenuta del Colombaro; unter Pius VI. erworben. Ergänzt die Nase, die Oberlippe und Mitte der Unterlippe, der Rand des l. Ohres, der größte Teil des Hinterkopfes, Flicken im Halse ringsum, der r. Ellenbogen mit dem benachbarten Stücke des Oberarmes, der untere Teil des r. Handgelenkes, die Finger der r. Hand, die beiden Stützen, die den r. Arm mit dem Körper verbinden, abgesehen von den Ansätzen, Teile der Finger an der l. Hand und ein Randstück des Diskos, ein großer Flicken an der Rückseite des Stammes und allerlei Einsatzstücke.

Der Jüngling ist in einer Haltung dargestellt, die der durch den myronischen Diskobolen (vgl. n. 326) vergegenwärtigten unmittelbar vorhergeht. Während er den Diskos noch in der l. Hand hält, sucht er den für den Wurf geeigneten Stand zu gewinnen und sich von der Richtung, in der die Scheibe zu schleudern ist, wie von dem Ziele genaue Rechenschaft zu geben. Diese zugleich physische wie geistige Tätigkeit ist von dem Künstler mit wunderbarer Klarheit zum Ausdruck gebracht. Der bevorstehenden Bewegung entsprechend ruht der Körper elastisch auf dem l. Beine, das nicht gerade steht, sondern im Knie bereits leicht gebogen ist, während der r. Fuß locker auf den Boden aufsetzt. Der Daumen und der Zeigefinger der erhobenen r. Hand sind ein wenig vorgestreckt, die anderen Finger halbgeschlossen — eine Gebärde, die für aufmerksames Überlegen bezeichnend ist. Die Zugehörigkeit des Kopffragmentes zu dem Körper ist nicht zu erweisen (vgl. n. 1030); doch hat der Ergänzer die Neigung des Kopfes, der mit gespannter Aufmerksamkeit vorwärts zu blicken scheint, richtig getroffen.

Auf Münzen von Amastris (Arch. Jahrbuch XIII 1898 p. 58 n. 2) ist ein Diskobol abgebildet, der in allem Wesentlichen dem vatikanischen entspricht, jedoch in der R. einen Caduceus hält und demnach Hermes darstellt. Ein Gelehrter will hieraus den Schluß ziehen, daß auch die vatikanische Statue und ihre Repliken mit diesem

Attribute zu ergänzen seien, und daß man in ihnen und ihrem Originale Hermes als Aufseher der Diskobolen zu erkennen habe. Doch ließe sich der Caduceus schwer mit dem Hauptmotive in Einklang bringen. Man wird deshalb eher geneigt sein, der Meinung den Vorzug zu geben, nach der man in später Zeit in einem vereinzelten Falle die Siegerstatue des sterblichen Diskobolen durch Hinzufügung des Heroldstabes in einen Hermes umgewandelt hätte.

Die Statue muß, da sich von ihr noch mehrere antike Wiederholungen erhalten haben, auf ein berühmtes Original zurückgehen. Der Kopf der vatikanischen Statue zeigt keine Spur von peloponnesischer Kunstweise, wohl aber eine nahe Verwandtschaft mit attischen Typen aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.; in der Stellung und seinen Formen erinnert der Körper stark an einen Typus des Ares, den man, allerdings ohne zureichende Gründe, dem Alkamenes, einem Schüler des Pheidias, zugeschrieben hat. Da Plinius (n. h. 34, 72) nun unter den Werken des Alkamenes einen Pentathlos erwähnt, hat ein Gelehrter vermutet, das Original unseres Diskobolen sei eben jener Pentathlos gewesen. Doch ließe sich diese Annahme nur so lange verteidigen, als man den Beinamen der Figur, wie er bei Plinius überliefert wird, „encrinomenos“ auf die Statue als solche bezöge und mit „klassisch“ übersetzte. Wahrscheinlicher aber ist die Beziehung auf den Dargestellten und die ἔγκρισις, die Auswahl der Athleten vor den Wettkämpfen. Wir wissen nicht, durch welches Motiv sich eine derartige Statue vor anderen auszeichnen konnte; keinesfalls aber konnte es das Motiv unseres Diskobolen sein. Zudem ist der Kopftypus der vatikanischen Statue von dem des Ares völlig verschieden, und, wie oben bemerkt, die Zugehörigkeit des Kopffragmentes zu unserer Statue nicht zu erweisen. Vielmehr ist kürzlich ein anderer Kopftypus mit der Figur in Zusammenhang gebracht worden, der stilistisch weit besser zu ihr passen würde und unverkennbar ein Original aus den Schülerkreisen des Polyklet wiedergibt (vgl. n. 1030). Dadurch hat die früher ausgesprochene Behauptung, das Original der Statue sei der Diskobol des Argivers Naukydes, eines Schülers des Polyklet, gewesen (Plin. 34, 80), außerordentlich an Wahrscheinlichkeit gewonnen.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 26 (vgl. opere varie IV p. 343 n. 121). Arch. Zeitung XXIV (1866) T. 209, 1, 2 p. 169ff. Gazette archéologique 1888 pl. 29 Fig. 10 A p. 291. Overbeck Geschichte der griech. Plastik I[4] p. 380 ff., Fig. 102. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 458 Fig. 503. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 131. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 124 Fig. 60. Reber-Bayersdorfer klass. Skulpturenschatz T. 205. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. LII 2. Arch. Jahrbuch XIII (1898) p. 57 Fig. 1. Journal of hell. studies XXVII (1907) p. 25 Fig. 13. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[8] I p. 245 Abb. 448. Sybel Weltgeschichte der Kunst[2] p. 238. Löwy griech. Plastik p. 80 T. 96. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 54. Vgl. Canina Via Appia I p. 187—188. Ann. dell' Inst. 1879 p. 207—208. Löwy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 26 f. Furtwängler Meisterwerke p. 122, p. 298, p. 501. Arch. Jahrb. XIII (1898) p. 175 f. Americ. Journ. of arch. VII (1903)

p. 445ff. Arch. Jahrb. XXIII (1908) p. 99. Revue de l'art ancien 1908 II p. 193. Alles übrige bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 465.

325 (616) **Sogenannter Phokion.**

Gefunden 1737 beim Baue des Palazzo Gentili am Quirinal. Ergänzt von Pacetti die l. Hand, an der r. der Daumen, der Zeigefinger und ein Teil des Mittelfingers, allerlei Teile des Mantels, die Unterschenkel, der Stamm, abgesehen von dem oberen, an dem Körper festsitzenden Ende, die Plinthe. Der Kopf (ergänzt die Nase, der vordere Teil des Helmvisiers mit den darunter hervorragenden Locken, der obere Teil der Helmkuppel, fast der ganze Hals) ist antik aber nicht zugehörig.

Der Vergleich mit einer böotischen Tonfigur und einer von Dioskurides geschnittenen Gemme (Fig. 14) beweist, daß die Statue Hermes darstellte. Der geradeaus gerichtete, unbärtige Kopf war mit dem Petasos bedeckt; die L. hielt den Caduceus, der an der Außenseite des l. Oberarmes eine längliche Ansatzspur hinterlassen hat. Das Original scheint nach der ruhigen Haltung des Körpers und der schlichten Behandlung der Chlamys, die mit wenigen, scharf hervorgehobenen Falten die Körperformen begleitet, spätestens um das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. entstanden. Und zwar legt seine Reproduktion in einer böotischen Tonfigur den Gedanken nahe, daß es von der durch attische Einflüsse bestimmten, böotischen Kunst (vgl. n. 82) geschaffen wurde. Die Deutung der Statue auf Phokion bedarf keiner Widerlegung mehr, da sie von der falschen Voraussetzung ausging, daß der aufgesetzte Kopf zu der Statue gehöre. Übrigens zeigt auch der schöne, ernst blickende Kopf eine größere Strenge des Stiles, als wir sie bei einem Bildnisse des Phokion zu gewärtigen hätten. Er scheint vielmehr das Porträt eines griechischen Strategen aus den ersten Dezennien des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu sein.

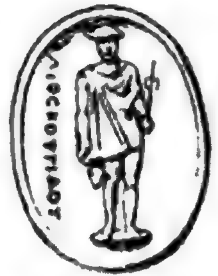
Fig. 14.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 43 (vgl. opere varie IV p. 152, p. 313 n. 75). Pistolesi VI 10. Clarac V pl. 842 n. 2117. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I Abb. 774. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 166. Reber-Bayersdorfer klass. Skulpturenschatz T. 133. Der Kopf: Arndt-Bruckmann griechische und römische Porträts n. 281, 282. Kekule v. Stradonitz Strategenköpfe p. 27 P mit Abb. Die übrige Literatur: Friederichs-Wolters Bausteine n. 479. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 219. Athen. Mitteilungen XV (1890) p. 359, p. 362. Röm. Mitteil. XV (1900) p. 193.

326 (618) **Diskobol** nach Myron.

Gefunden 1791 von dem Grafen Fede in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 162); unter Pius VI. erworben. Ergänzt von Albacini der Kopf mit dem Halse, der l. Arm, Flicken im r. Arm, den Fingern der r. Hand und im Diskos, das r. Bein vom Knie abwärts, der größte Teil des Diskos, die große Zehe des l. Fußes, der größte Teil der Plinthe. Der Kopf ist, wie antike Zeugnisse über den Diskobolen des Myron, andere besser erhaltene Wiederholungen und die Halsmuskeln unserer Statue beweisen, falsch ergänzt; er folgte, wie der ganze Oberkörper, der Bewegung des r. Armes, war also rückwärts gewendet.

Vgl. über Myron und das Original der vatikanischen Statue die Ausführungen zu n. 1363. Der Stil des Myron erscheint in der vati-

kanischen Statue beträchtlich abgeschwächt. An der Stütze der Figur ist eine Striegel (vgl. n. 23) angebracht. Die darunter eingeritzte Künstlerinschrift darf mit Gewißheit für eine moderne Fälschung erklärt werden. Sie findet in den ältesten Berichten, die über die Statue vorliegen, keine Erwähnung. Ihr Platz wäre sehr schlecht gewählt, da der Künstlername unter dem Schatten, den das gegenwärtig abgestoßene Relief der Strigilis herabwarf, kaum bemerkbar gewesen wäre. Außerdem erkennt man deutlich, daß die Inschrift in die bereits verwitterte Oberfläche des Marmors eingearbeitet ist. Endlich bekunden die Buchstaben eine ganz unsichere Hand, wie wir sie schwerlich dem antiken Bildhauer zutrauen dürfen.

Bouillon Musée des antiques II 18. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 63. Museo Chiaramonti III 26. Reinach répertoire II 2 p. 545 n. 5. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 451. Vgl. Ann. dell' Inst. 1879 p. 208 ff. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 473 n. 1. Furtwängler Meisterwerke p. 349. Über die Entdeckung der Statue: Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 80. Über die Künstlerinschrift: Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 498.

327 (619) **Statue eines Wagenlenkers.**

Vormals in der Villa Montalto (Negroni, Massimi), dann im Besitze des Malers und Kunsthändlers Thomas Jenkins (Massimi notizie istoriche della Villa Massimo p. 221). Ergänzt beide Schultern und Arme, die Stütze des r. Armes bis auf den Ansatz, Teile der Falten, die Beine von etwas über den Knien an abwärts. Der Kopf (ergänzt der untere Teil der Nase, das l. Ohr ganz, das r. zum Teil, das Kinn und fast der ganze Hals) ist antik, aber nicht zu der Statue gehörig; er gibt eine der spätesten Abwandlungen des polykletischen Doryphorostypus (n. 45) wieder.

Die Statue vergegenwärtigt in der anschaulichsten Weise die eigentümliche Tracht der Zirkuskutscher, einer während der römischen Kaiserzeit viel gefeierten Berufsklasse. Sie zeigt nicht den langen, bis zu den Füßen reichenden Chiton, den die griechischen Wagenlenker bei den Festspielen zu tragen pflegten, sondern eine kurze Tunica. Die den Brustkasten umgebenden Riemen dienten dazu, sowohl dem Oberkörper bei den Schwankungen des leichten Wagens einen festen Halt zu geben, als auch bei einem Sturze das Rückgrat und die Rippen zu schützen. In dem Riemengefüge steckt ein sichelförmiges Messer, dessen Griff in einen Löwenkopf ausläuft. Da die römischen Wagenlenker bei den Wettfahrten die Zügel um die Taille legten, so war, wenn der Wagen umschlug, Gefahr vorhanden, daß sie von den durchgehenden Pferden geschleift wurden. Um dieser Gefahr vorzubeugen, schnitten sie, wenn es nötig schien, mit jenem Messer die Zügel durch. Der Zweck der die Oberschenkel umgebenden, in Schleifen gebundenen Riemen ist unklar. Man will sie in Beziehung setzen zu Bandagen, die dazu gedient hätten, den Unterleib vor Bruchschäden zu bewahren. Der Kopf der Statue gab offenbar das naturgetreue Porträt eines siegreichen Wagenlenkers wieder. Er war vermutlich mit der starken, helmartigen

Kappe bedeckt, die zu der Ausrüstung der Zirkuskutscher gehörte (vgl. n. 903, 1438). Die Attribute der Hände lassen sich nach römischen Kontorniaten ergänzen, auf denen siegreiche Wagenlenker dargestellt sind. In der R. wird die Figur eine Peitsche oder Peitsche und Kranz, in der L. eine Palme gehalten haben.

Guattani monumenti antichi inediti per l'a. 1788 Decembre T. III p. 93 (hier noch unrestauriert). Ebenso noch in der Raccolta di statue antiche, Roma 1817 (presso P. Piale) T. 56 (nel museo Vat.). Als Landmann ergänzt bei Bianconi-Fea Descrizione dei circhi T. XIX p. CX (Fea spricht hier schon von der jetzigen Ergänzung als ausgeführt). Visconti Mus. Pio-Cl. III 31. Pistolesi VI 11. Clarac V pl. 864 n. 2197. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2092 Fig. 2339. Jahrbuch d. arch. Inst. XVIII (1903) p. 68 ff. Abb. 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 467 n. 170. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 78 Anm. 115. Über die Tracht der agitatores circenses: Ersilia Lovatelli im Bull. della commissione arch. communale VIII (1880) T. XI p. 163—168 und di un antico musaico rapp. gli aurighi delle quattro fazioni del circo in den Memorie della r. Accademia dei Lincei, Anno CCLXXVIII (1880—81).

328 (620) Angebliche **Statue des Sextus von Chaironeia.**

Vormals im Garten des Herzogs von Fiano. Ergänzt beide Schultern und das Oberteil des Rückens, der r. Vorderarm, der l. Arm mit der Rolle, sehr viele Stücke an dem Gewande und den Füßen. Der Kopf (erg. die Nasenspitze und das Unterteil des Bartes) ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig. Er ist aus lunensischem Marmor gearbeitet, während der Körper aus parischem besteht.

Die Beziehung des Kopfes auf den Stoiker Sextus von Chaironeia, Lehrer des Marcus Aurelius, gründete sich auf eine in der Kaiserzeit zu Mytilene geschlagene Münze, die das inschriftlich bezeichnete Porträt eines Heros Sextos wiedergibt. Aber einerseits ist die zwischen den beiden Porträts angenommene Ähnlichkeit nicht vorhanden, anderseits scheint es unglaublich, daß der auf dem mytilenäischen Stempel dargestellte Sextus der Chaironeer sei. Der der vatikanischen Statue aufgesetzte Kopf scheint nach dem Charakter der Ausführung wie nach der Haar- und Barttracht in hadrianischer Zeit gearbeitet. Die Statue, von der der Leib herrührt, kann keinen Römer, sondern nur einen Griechen dargestellt haben, da der Mantel deutlich als Himation erkennbar ist. Der Stil deutet auf ein Original aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 18 (vgl. daselbst T. a. III 5 p. 277); opere varie IV p. 187—189, p. 312 n. 74. Pistolesi VI 10. Clarac V pl. 844 n. 2125. Vgl. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie III p. 33 n. 766 und Serie IV p. 66, Nachtrag zu n. 766. Die mytilenäische Münze am besten bei Sallet Zeitschrift für Numismatik IX (1882) T. IV 29 p. 131 n. 135.

329 (621) **Sarkophag, Wettfahrt des Pelops und Oinomaos.**

Während Guattani mon. ined. 1785 Gennajo p. 23 als Besitzer dieser Sarkophages Don Luigi Braschi Onesti namhaft macht, behauptet Welcker zu Philostratus imag. I 17 p. 309 ihn im Atelier des deutschen Malers Rehberg gesehen zu haben. Der Sarkophag stand, bevor er in den Saal der Biga versetzt wurde, in den Appartamenti Borgia (Beschreibung Roms II 2 p. 9).

Dem Oinomaos, Herrscher in der Gegend von Olympia, war geweissagt worden, daß er durch den Mann seiner Tochter Hippodameia umkommen werde. Deshalb nötigte er die Freier seiner

Tochter, mit ihm eine Wettfahrt zu unternehmen, und stach sie, während er sie durch die Schnelligkeit seiner Rosse überholte, mit dem Speere nieder. Nachdem bereits dreizehn Freier auf diese Weise getötet worden waren, kam Pelops. Er bestimmte den Wagenlenker des Oinomaos, Myrtilos, einen wächsernen Pflock in einen der Radzapfen des Wagens, dessen sich sein Herr bediente, zu stecken. Infolgedessen löste sich bei der Wettfahrt das Rad ab, und Oinomaos brach bei dem Sturze vom Wagen das Genick. Dieser Vorgang ist auf dem Sarkophage dargestellt. Um die Handlung zu deutlicherem Verständnis zu bringen, hat der Bildhauer die Figur des Myrtilos beigefügt, den er naiverweise auf dem Wagen des Oinomaos stehen läßt, während doch nach Ablösung des Rades auch der Wagenlenker wie sein Herr herabstürzen müßte. Von den l. wiedergegebenen Frauengestalten scheint die vordere, die erschreckt die Arme ausbreitet, Sterope, die Mutter der Hippodameia, oder ihre Amme, die andere Hippodameia, die sich reuevoll abwendet von dem Anblicke des Unglücks, das ihr Einverständnis mit Pelops über ihren Vater gebracht. Oberhalb der Frauengruppe sieht man eine neben einer kegelförmigen Säule (meta) gelagerte Frauengestalt, vermutlich die Personifikation der Altis. Besonders merkwürdig ist an diesem Sarkophage das Streben des Bildhauers, die mythische Wettfahrt zu den ihm geläufigen Zirkusrennen in Beziehung zu setzen. Die Darstellung ist auf beiden Seiten durch metae abgeschlossen, wie sie sich im römischen Zirkus befanden (vgl. n. 330—332). Die r. angebrachte Kurve soll offenbar die Brüstung wiedergeben, die im Zirkus den Zuschauerraum von der Bahn schied. Dahinter sieht man die Zuschauer.

Guattani monumenti inediti dell' a. 1785 Gennajo T. III p. 9—13. Pistolesi VI 14. Millin gal. mythologique pl. 133, 521. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 202, 735a. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 469 n. 172. Ann. dell' Inst. 1841 p. 177, 1850 p. 334. Arch. Zeit. XI (1853) p. 59 n. 20, XIII (1855) p. 82—83. Pollack Hippodromica (Leipzig 1896) cap. II. Über die mutmaßliche Personifikation der Altis: Roscher Lexikon II 2 p. 2127 n. 4 (vgl. p. 2132).

Wer sich für die römischen Zirkusrennen interessiert, mag noch einen Blick werfen auf drei andere in demselben Saale befindliche Sarkophage, deren Reliefs solche Rennen von Eroten ausgeführt darstellen.

330 (609) unter dem bärtigen Dionysos n. 321 (608).

Visconti Mus. Pio-Cl. V 39. Pistolesi VI 13.

331 (613) unter dem opfernden Römer n. 323 (612).

Gefunden in den Katakomben von S. Sebastiano.

Visconti V 38. Pistolesi VI 12. Nachod der Rennwagen bei den Italikern p. 97 n. 155.

332 (617) unter dem sog. Phokion n. 325 (616).

Gefunden i. J. 1785 in einer Vigna Moroni gegenüber dem Grabe der Scipionen.

Guattani Monum. ant. inediti 1785 Ottobre T. III p. 80. Visconti V T. 10 p. 254—255.

Alle drei Sarkophage zeigen im Hintergrunde die schmale Terrasse (spina), um die herum die Rennen stattfanden, und an jedem Ende derselben die Gruppe kegelförmiger Säulen (metae), an der die Lenker möglichst nahe vorbeifahren mußten, da es in ihrem Interesse lag, eine möglichst kurze Wendung zu machen. Auf der Terrasse sieht man kleine Heiligtümer, eine Statue der Victoria, einen Obelisken und Vorrichtungen, die dazu dienten, den Zuschauern, da bei jedem Rennen (missus) die Bahn mehrere Male — gewöhnlich siebenmal — zurückgelegt wurde, die Zahl der vollbrachten Umläufe zu verdeutlichen. Diese Vorrichtungen bestehen aus Gerüsten, auf denen abnehmbare eiförmige Gegenstände (ovaria) und drehbare Delphine angebracht sind; nach jedem Umlaufe wurde ein Ei herabgenommen und einer der Delphine umgedreht. Auf n. 331 (613) ist an dem Delphinengerüste die Leiter angelehnt, auf der ein mit dieser Funktion beauftragter Zirkusbeamter zu den Delphinen hinaufstieg.

Der Deckel von n. 330 (609) zeigt ein Wettrennen von sogenannten desultores, auch diese als Eroten charakterisiert. Jeder Teilnehmer reitet ein in vollem Karriere vorwärts sprengendes Pferd und hat ein zweites neben sich, das wir uns in irgendwelcher Weise mit dem Reitpferde verkoppelt zu denken haben. Während des Rennens schwang sich der Reiter von einem Pferde auf das andere. Eine Stelle des Cicero (pro Murena 27) und verschiedene der Arvalakten (Henzen acta fratrum Arvalium p. 36) beweisen, daß die desultores bisweilen gemeinsam mit quadrigae das Wettrennen hielten. Auf den Behältern aller drei Sarkophage sieht man beinah neben jeder Biga einen Reiter ohne Beipferd einhersprengen. Daß diese beiden Arten von Rennen gleichzeitig stattfanden, ist nicht überliefert. Man hat deshalb die Frage aufgeworfen, ob etwa jene Reiter als verkürzte Darstellungen von desultores aufzufassen seien.

Ferner kehren auf allen drei Sarkophagen amphorenförmige Gefäße wieder, die bisweilen als aus korbähnlichem Geflecht bestehend charakterisiert sind. Man sieht zwei auf dem Deckel von 331 (613) neben unbespannten Rennwagen liegen; der Behälter desselben Sarkophages wie der von n. 330 (609) zeigt solche Gefäße auf der Bahn unter den Pferden der vorwärts eilenden Zweigespanne. Auf dem Deckel von n. 330 (609) und auf n. 332 (617) werden sie von Eroten gehalten, die nicht an dem Wettrennen teilnehmen und demnach, wie es scheint, das Personal vergegenwärtigen, das beauftragt ist, den Zirkus in Ordnung zu halten. Entweder dienten diese Gefäße dazu, Sand auf die Bahn zu schütten,

eine Operation, die für den Ausfall der Rennen keine geringe Bedeutung hatte und demnach mit besonderer Sorgfalt vorgenommen werden mußte, oder den Sand mit Wasser zu besprengen; in diesem Falle müßte man annehmen, die tönernen Gefäße seien des Schutzes halber mit Geflecht überzogen worden, wie die gläsernen der toskanischen Fiaschi und Damigiane. Da die Bildhauer außerstande waren, die Beschaffenheit der Bahn plastisch auszudrücken, so haben sie durch Wiedergabe jener Gefäße auf das Verfahren hingewiesen, durch das die Bahn in den für die Rennen geeigneten Zustand versetzt wurde. Mit dieser Annahme stimmt auch die Tatsache, daß solche Gefäße nicht nur bei Darstellungen aus dem Zirkus, sondern auch bei anderen Szenen beigefügt sind, die auf einem Boden stattfinden, der mit Sand beschüttet wurde, wie bei Szenen aus dem Gymnasium und aus der Palästra (vgl. n. 1153, 1907). Ebenso wird die Hacke, die auf n. 331 (613) unter dem vordersten Gespanne liegt, zur Herrichtung der Bahn gedient haben.

Vgl. Marquardt und Mommsen Handbuch der römischen Altertümer VI p. 490ff., Friedlaender Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II[6] p. 283ff.

Galerie der Kandelaber.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange.

332 (19) **Knabenstatuette.**

Ergänzt der Kopf, ein Stück der l. Brust oben, der r. Arm, die Hand nebst dem von ihr gehaltenen Gewandzipfel, der r. Unterschenkel, beide Füße, die Plinthe.

Vgl. die Ausführungen zu n. 936.

Pistolesi III 25. Clarac V pl. 876 n. 2240. Museo Chiaramonti III 37. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 475 n. 174.

333 (21) **Marmorne Amphora.**

Gefunden in der Villa ad gallinas an der Via Flaminia (vgl. n. 5). Ergänzt der Fuß, Stücke am Halse, der größte Teil der Henkel, allerlei kleinere Stücke am Behälter, die unter der künstlichen Patina, die der Restaurator dem Marmor gegeben hat, nicht alle deutlich erkennbar sind.

Die Reliefs stellen den rasenden König von Thrakien Lykurgos dar, wie er gegen den bakchischen Thiasos wütet. Lykurgos ist im Begriff eine Mainade niederzuwerfen, die er mit der L. am Haare faßt, und der er seinen l. Fuß auf den Schenkel setzt. Die Bewegung und das Attribut seiner r. Hand sind unklar, vielleicht infolge einer an dieser Stelle angebrachten Restauration. Die übrigen Mitglieder des Thiasos bemerken nicht die Gefahr, die sie bedroht, sondern setzen, hingerissen von bakchischer Begeisterung, ihre Tänze fort, während zwei Mainaden, von der Anstrengung ermattet, zusammenbrechen und einander in die Arme fallen. Die ausdrucksvollen Motive lassen auf ein oder mehrere ausgezeichnete Vorbilder schließen; die Ausführung ist nachlässig.

Mon. dell' Inst. IX 45; Ann. 1872 p. 248—270. Roscher Lexikon II 2 p. 2199 Fig. 3. Vgl. Bull. d. J. 1863 p. 85f. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 105 n. 38.

334, 335 (31 rechts, 35 links gegenüber) **Kandelaberpaar von Otricoli.**

Gefunden i. J. 1784. Ehe sie in den Vatikan gelangten, in der Villa Mattei.

Über die Aufstellung derartiger auf dreiseitigen Basen ruhenden Kandelaber vgl. n. 206, 207. Die beiden Schäfte haben ursprünglich je einen schalenartigen Aufsatz getragen. Der Reliefschmuck der beiden Basen stellt, wie es häufig auf antiken Denkmälern der Fall ist, eine Szene aus dem apollinischen Mythos bakchischen Figuren gegenüber. Auf der einen Basis (links 35) sehen wir Apoll (ergänzt der Kopf), wie er nach dem Siege über Marsyas in erhabener Ruhe dasitzt, die L. auf seine Kithara stützend. Marsyas ist bereits an einer Pinie aufgehängt; vor ihm steht der Jüngling Olympos, das Schicksal seines Meisters beweinend; an einem Aste der Pinie ist die Doppelflöte angebunden, mit der es Marsyas gewagt hatte, den Wettkampf gegen das Kitharspiel des Apoll zu unternehmen. Die Strafe, die dem Besiegten bevorsteht, wird durch den auf der dritten Seite dargestellten bärtigen Mann angedeutet, der das zur Schindung bestimmte Messer von einem Felsblock emporhebt, an dem er dasselbe, wie es scheint, geschliffen hat. Die Figuren der anderen Basis (rechts 31) vergegenwärtigen ein bakchisches Fest oder Opfer. Dargestellt sind Silen (ergänzt ein Stück an der r. Seite des Schädels), einen Krug in der R., auf der erhobenen L. eine Schale mit Früchten, ein tanzender Satyr (nur der untere Teil bis zum Nabel aufwärts antik) und eine tanzende Bakchantin.

Guattani Monum. ant. inediti 1785 Dicembre T. IV Fig. 1 p. 96. Visconti Mus. Pio-Cl. V 3, 4 und daselbst T. A. II n. 2 p. 246. Pistolesi VI 18. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 408. Braun Ruinen und Museen p. 476 n. 176. Über die Marsyasdarstellung: Ann. dell' Inst. 1858 p. 340 (K). Overbeck Kunstmythologie IV p. 458 n. 3, p. 468 ff.

336 (74) **Brunnengruppe,** Pan einem Satyr einen Dorn aus dem Fuße ziehend.

Unter Clemens XIV. aus dem Besitze der Mattei erworben. Ergänzt an der Figur des Pan ein Stück der Haare mit den Hörnern, die Spitze des Bartes, der r. Arm vom Biceps abwärts, der l. von etwas über dem Ellenbogen an, der frei hängende Teil der Nebris; am Satyr der r. Arm, der r. Unterschenkel mit Fuß und halbem Knie, ein Stück an der Nebris; der größte Teil der Plinthe.

Obwohl roh ausgeführt, gibt die Gruppe ein vortreffliches Beispiel für die ebenso sinnreiche wie geschmackvolle Weise, in der die antike Kunst Brunnen plastisch zu gestalten verstand. Pan erweist einem Satyr, der sich, offenbar bei bakchischem Toben, einen Dorn in die Sohle des r. Fußes getreten, den Liebesdienst, den Dorn herauszuziehen. Von Schmerz überwältigt, vergißt der Satyr, daß der hinter ihm befindliche Schlauch nicht zugebunden ist; er drückt auf ihn mit dem r. Arme und bewirkt dadurch, daß das köstliche Naß mit einem mächtigen Strahle herausspritzt. Der ungebärdige Schmerz des Satyrs und die aufmerksame Sorgfalt,

mit der Pan die Operation vollzieht, sind mit köstlichem Humor wiedergegeben. Da die äußeren Umrisse der Komposition ein Oblong bilden, so dürfen wir annehmen, daß die Gruppe in einer viereckigen Nische aufgestellt war, einem Raume, der dadurch in der harmonischsten Weise gefüllt wurde.

Monumenta Matthaeiana I 40. Visconti Mus. Pio-Cl. I 48 (vgl. p. 237 not. *). Pistolesi VI 20, 2. Clarac IV pl. 726 n. 1742. Roscher mythol. Lexikon III p. 1447f. Fig. 9. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 478 n. 179. Klein Gesch. d. griech. Kunst III p. 239. Jul. Ziehen neue Studien zur lat. Anthologie p. 10, 4. Eine Umkehrung der Gruppe, das heißt ein Satyr, der einem Pane einen Dorn aus dem Fuße zieht, in Pompeji: Overbeck-Mau Pompeji p. 319.

337 (81) **Ephesische Artemis.**

V

Gefunden durch Gavin Hamilton in der tiburtiner Villa des Hadrian, in dem „Pantanello" (vgl. n. 290 und Winnefeld die Villa des Hadrian p. 158). Sicher antik ist nur der obere Teil bis zum Beginn des Schaftes und auch an diesem oberen Teile ist mancherlei ergänzt: die Turmkrone nebst den darunter liegenden Haarpartien, das Kinn, beinah der ganze das Gesicht umgebende Diskos, die Vorderarme, Stücke an der Girlande, dem Hals- und Brustschmuck, dem Gewande um den Hals, den auf dem Oberarme angebrachten Löwen und an den Brüsten. Der untere Teil ist entweder modern oder von moderner Hand derartig überarbeitet, daß die antike Oberfläche eine vollständige Zerstörung erfahren hat. Doch sind die Ergänzungen nach besser erhaltenen Wiederholungen ausgeführt und demnach im wesentlichen richtig.

Als die Ionier Kleinasien zu besiedeln anfingen, fanden sie in dem nachmals der Stadt Ephesos angehörigen Gebiete den Dienst einer vorderasiatischen Naturgöttin vor, die sie Artemis benannten, und deren Verehrung sie annahmen. Dieser Kultus verbreitete sich allmählich nach dem Westen und fand während der späteren Kaiserzeit auch in Italien großen Anklang. Die vatikanische Statue gehört zu den zahlreichen Idolen, unter denen die große Herrin von Ephesos während dieser späteren Zeit verehrt wurde. Nur der Kopf zeigt rein hellenische Formen, während die Bildung des Körpers und die Attribute im wesentlichen durch das Schnitzbild bestimmt sind, das in dem kleinasiatischen Tempel als Mittelpunkt des Kultus diente. Die Attribute symbolisieren die alles irdische Wachstum befördernde Kraft der Göttin. Die Figuren der drei Horen und die drei Bilder aus dem Tierkreise, die auf dem unmittelbar unter dem Halse ansetzenden Gewandstück angebracht sind, haben wir uns in den Stoff eingewebt oder eingestickt zu denken.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 31. Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 81. Gerhard antike Bildwerke T. 305, 1 (vgl. Prodromus p. 24 Anm. 47). Clarac IV pl. 561 n. 1198. Müller-Wieseler Denkm. der alten Kunst I 2, 12. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 131 Fig. 138. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 480 n. 180. Die Literatur über die ephesische Artemis: Benndorf und Schöne Bildwerke des lat. Museums p. 261. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Myth. I p. 588—593. Vgl. Athen. Mitt. XXII (1897) p. 377.

338 (83) **Orestessarkophag.**

Er stand im 16. Jahrhundert in der Sakristei von S. Maria in Aracoeli, um die Mitte des 18. im Palazzo Barberini und wurde unter Clemens XIV. in den Vatikan übertragen.

Die Reliefs der Vorderseite stellen drei verschiedene Szenen dar, von denen sich die figurenreichste mittlere auf die Ermordung der Klytaimnestra und des Aigisthos bezieht. Orestes hat soeben seiner Mutter, die mit entblößtem Oberkörper unter ihm auf dem Boden liegt, den Todesstreich versetzt und prallt erschreckt zur Seite, da ihn unmittelbar nach der Tat zwei Erinyen, zum Teil verdeckt durch den im Hintergrunde ausgespannten Vorhang, mit Schlange und Fackel bedrohen. Hinter dem Leichnam der Klytaimnestra hockt ein Diener, als solcher durch die Tracht kenntlich, der einen viereckigen Gegenstand, augenscheinlich einen kleinen Schemel, erhebt, um sich bei dem unerwarteten Gemetzel damit zu schirmen. L. von Orest sieht man Pylades um den soeben ermordeten Aigisthos beschäftigt. Er hat den Thron, auf dem sitzend Aigisthos die Todeswunde erhalten, umgestoßen und entblößt den herabgleitenden Leichnam, indem er den Königsmantel von ihm abzieht. Die greise Amme des Orestes wendet sich entsetzt von dem schrecklichen Schauspiele ab.

Die drei schlafenden Erinyen, die am l. Ende der Platte dargestellt sind, wird man sich nach Maßgabe eines anderen Sarkophagreliefs, das an dieser Stelle den Schatten des Agamemnon wiedergibt (n. 1207), um den Grabhügel des Agamemnon gruppiert zu denken haben. Das neben der vordersten Schläferin hervorragende Doppelbeil scheint die Waffe zu sein, mit der Klytaimnestra ihren Gatten getötet hat, und die hier gewissermaßen als corpus delicti beigefügt ist.

Die r. Eckszene schildert, offenbar unter dem Eindrucke der Eumeniden des Aischylos, wie Orestes in Delphi, wo er Sühnung gefunden hat, über die schlafenden Erinyen hinwegschreitet, um sich nach Athen zu begeben. Der Jüngling ist im Begriff sich von dem Dreifuße, dessen Kessel er noch mit der L. berührt, zu entfernen. In der L. hält er den Zweig der Schutzflehenden, in der vorgestreckten R. das blanke Schwert, während zwischen seinen Beinen eine schlafende, mit Schlange und Fackel bewehrte Erinys liegt.

Die Reliefs gehen augenscheinlich auf malerische Vorlagen zurück. Denken wir uns die mittlere Szene der Hauptseite mit den Mitteln ausgeführt, die einer entwickelten Malerei zu Gebote stehen, so ergibt sich ein in jeder Hinsicht vollendetes und ergreifendes Kunstwerk. Im besonderen kann man es sich vorstellen, was für einen großartig-unheimlichen Eindruck die hinter dem Vorhange hervorbrechenden Erinyen, im Halbdunkel wiedergegeben, erregen mußten. Nun wissen wir, daß der Maler Theon von Samos, ein Zeitgenosse des großen Alexander und des Demetrios Poliorketes, den Muttermord und den Wahnsinn des Orestes darstellte. Die antiken Kunstkritiker rühmten an seinen Bildern die packende,

effektvolle Schilderung. Da diese Eigenschaft auch in den Sarkophagreliefs hervortritt, die den gleichen Gegenstand behandeln, so scheint die Vermutung nicht zu kühn, daß diese Reliefs durch die Schöpfung des Theon bestimmt sind.

Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. LVI 158 p. 174.

339 (87) **Asiatischer Barbar als Gefäßstütze.**

Ergänzt das Gefäß, ein Teil des Tuches auf der l. Schulter, die Spitze der Mütze, der Bart an den Kinnladen, das Kinn, beide Arme, abgesehen von den an der Hüfte liegenden Fingern der r. Hand, zwei Flicken im l. Schienbein, Teile der Plinthe. Der Kopf scheint von dem Restaurator etwas überarbeitet. Zu E. Q. Viscontis Zeit trug die Figur ein modernes bronzenes Gefäß.

Man hat in diesem persisch gekleideten Barbaren früher einen Troer erkennen wollen, der eines der für Achill bestimmten Geschenke trage, und vermutet, daß er zu einer größeren, die Lösung des Hektor darstellenden Gruppe gehört habe. Diese Deutung bedarf jetzt keiner Widerlegung mehr. Die Haltung des Barbaren und im besonderen der auf die Hüfte gestützte r. Arm finden eine durchaus befriedigende Erklärung, sobald wir mit dem Ergänzer annehmen, die Figur habe als tragendes Glied gedient, wobei es dahingestellt bleibt, ob sie allein oder mit zwei anderen entsprechenden Figuren in dieser Weise funktionierte. Für die Anordnung zu dritt lassen sich mancherlei Analogien anführen. So stand in Athen hinter dem Tempel des olympischen Zeus ein bronzener Dreifuß, den drei aus phrygischem Marmor (paonazzetto) gearbeitete Perser stützten. Ferner befinden sich im Neapler Museum zwei Kolossalstatuen von persisch gekleideten, knienden Barbaren, deren Körper aus derselben Steinart gearbeitet sind, während die Köpfe und Extremitäten aus schwarzem Marmor (nero antico) bestehen. Konsolenförmige Stützen, die auf ihren Schultern angebracht sind, beweisen, daß auch diese Statuen ein Gerät trugen. Bei der Übereinstimmung des Materials darf man sogar die Frage aufwerfen, ob sie nicht nach den athenischen Perserfiguren kopiert seien, von denen dann mittelbar auch die vatikanische Statuette abhängen würde.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 8. Pistolesi VI 24. Clarac V pl. 853 n. 2164. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 484 n. 183. Archäol. Zeitung XXXIX (1881) p. 19. Burckhardt der Cicerone I[4] p. 137. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II p. 43—44. Der athenische Dreifuß: Pausan. I 18, 8. Die neapler Kolossalstatuen: Clarac V pl. 853 n. 2163, pl. 854c n. 2163. Arndt-Amelung a. a. O. Serie II n. 502, 503. Vgl. Guida illustrata del museo di Napoli (ed. Ruesch) p. 181 n. 666, 667.

340 (90) **Wasserbassin von drei Silenen getragen.**

Gefunden am 11. Mai 1789 bei Roma vecchia an der Via Appia. Nur zwei der Silene sind zum größten Teile antik. Die in den vorigen Auflagen unseres Führers gedruckte Angabe, daß sich Ansatzspuren eines dritten Silens auf dem zugehörigen Fragmente der Plinthe erhalten hätten, beruhte auf einem Irrtum in dem Texte des Museo Pio-Clementino, den übrigens Visconti in der französischen Ausgabe dieses

Werkes stillschweigend verbessert hatte. Die mit Recht getadelte Zufügung dieses dritten Silens und die Ergänzung der runden Schale wurden dadurch veranlaßt, daß man vor der Restauration in dem Schlauche des hinten r. kauernden Silens eine Einsenkung von der Form eines Kugelsegmentes wahrzunehmen glaubte.

Wiederum eine sinnreiche, humoristische Fontänendekoration (vgl. n. 336). Da faule und genußsüchtige Schlingel wie die Silene gewiß nicht geneigt sind, Lasten zu tragen, so wurden sie von der antiken Kunst als tragende Glieder nur dann verwendet, wenn eine komische Wirkung erzielt werden sollte. Die berühmtesten Beispiele einer derartigen Verwendung sind die kauernden Silene, die im athenischen Dionysostheater den Boden des Proszeniums stützten (vgl. n. 942). Der Bildhauer der vatikanischen Brunnengruppe hat seinen Silenen statt der sonst üblichen Tragkissen ihre geliebten Schläuche auf den Nacken gelegt, aus deren Öffnungen sich Wasserstrahlen ergossen. Der Ausdruck der Gesichter ist ein überaus kläglicher, wohl nicht bloß wegen der Last, unter der die dickbäuchigen Gesellen seufzen, sondern auch deshalb, weil der köstliche Inhalt ihrer Schläuche dahinfließt, ohne von ihnen genossen zu werden. Der komische Eindruck wird durch die von den Köpfen herabreichenden Löwenfelle gesteigert. Diese Bekleidung läßt die Silene gewissermaßen als Parodien des Herakles erscheinen, der im Begriff ist das Himmelsgewölbe zu stützen.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 4. Clarac IV pl. 726 D n. 1770 A. Vgl. Archäol. Zeitung XLI (1883) p. 91. Athenische Mitteilungen X (1885) p. 381. Über die Ausgrabung: Riccy dell' antico pago Lemonio (Roma 1802) p. 130 n. 4 u. 5, p. 137 n. 89. Ausonia IV (1909) p. 9 n. 4, 5. Das athenische Proszenium: Mon. dell' Inst. IX 16, Ann. 1870 p. 97 ff.

341, 342 (93 rechts, 97 links) **Kandelaberpaar.**

Vormals in S. Costanza, unter Clemens XIV. in den Vatikan versetzt.

Die Schäfte haben die Form des in dem hellenistischen Baumkultus verwendeten, künstlich zugerichteten Holzpfahles (vgl. n. 319) und sind in geschmackvoller Weise oben mit Girlanden, darunter mit Palmetten, unmittelbar über den Basen mit Akanthosblättern verziert. Die auf den Basen angebrachten, in Arabesken auslaufenden Eroten, die mit Früchten und Blumen gefüllte Körbe oder Sträuße von Früchten und Blumen in den Händen halten, gehören zu den Lieblingsmotiven der griechisch-römischen Dekoration und kehren häufig auf erhaltenen Kandelaberbasen (vgl. n. 353, 354) und anderen Basen wieder, wie denn Eroten mit Blumenkörben als Schmuck von bronzenen Kandelabern auch auf einer stadtrömischen Inschrift (Corpus inscr. lat. VI 2 n. 9254) erwähnt werden. Der Übergang des Körpers in die Arabesken erscheint an diesen Figuren wie an den die Basis stützenden Sphinxen in sehr geschickter Weise vermittelt. Der Umstand, daß die Eroten teilweise durch Meißelhiebe zerstört sind, ist vermutlich daraus zu erklären, daß man an

Kandelabern, die zum Schmuck einer Kirche dienten, die heidnische Darstellung der nackten menschlichen Körper nicht dulden wollte.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis T. XXIX 4 p. 134—135. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 39 und daselbst T. B. I n. 1, 2 p. 244. Pistolesi VI 26. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 485 n. 184.

343—350 **Acht Fragmente antiker Wandmalereien.**

Gefunden 1822 in der bei Tor Marancio gelegenen antiken Villa (vgl. p. 1).

Die in die Wände eingelassenen Fragmente dienten als Mittelstücke weißer Wandfelder. Dargestellt sind vier schwebende Mädchen und vier schwebende Jünglinge, von denen einer durch die spitzen Ohren und durch die Nebris als Satyr kenntlich ist. Rechts: 1. ein Mädchen, in der gesenkten R. eine Fackel, auf der L. eine Schale mit Kräutern haltend; 2. ähnlich, hält jedoch auf der erhobenen L. einen Korb; 3. in der erhobenen R. einen Strauß von Kräutern, auf der L. eine Schale; 4. faßt mit der erhobenen R. den hinter ihr flatternden Mantel und hält auf der L. eine Schale mit Kräutern. Links: 1. Jüngling in der gesenkten L. Füllhorn, auf der R. Schale; 2. Satyr, ein Pedum in der gesenkten R.; auf seinem Nacken sitzt rittlings ein Knabe, den er mit der L. am l. Arme festhält (vgl. n. 384); 3. Jüngling, mit der gesenkten R. ein Pedum, auf der L. eine Schale haltend; 4. Jüngling mit der gesenkten R. ein Füllhorn, auf der erhobenen L. ein Gefäß mit Blumen und Kräutern haltend.

Biondi i monumenti Amaranziani T. XXI—XXIX. Nogara le nozze Aldobrandine ed altre pitture mur. ant. nella bibl. Vatic. e nei Musei Pontef. p. 59 f. T. 38—42.

351 (134 B) **Statue des Semo Sancus.**

Sie soll mit der zugehörigen Basis 1879 in der Gegend zwischen Porta del Popolo und Piazza Barberini gefunden sein. Doch unterliegt diese Angabe gerechtfertigtem Zweifel (vgl. Bull. della comm. archeologia comunale IX p. 4 n. 436; Rheinisches Museum n. F. XLIX, 1894, p. 409 Anm. 2). Ergänzt die Nasenspitze, ein Teil des Halses, der r. Vorderarm mit dem Bogen und die l. Hand mit dem Vogel, Flicken an den Fußgelenken, mehrere Zehen. Gleichzeitig und an derselben Stelle wurde ein marmorner Fruchtkorb entdeckt, an dem auf jeder Seite Reste einer ihn anfassenden Hand erhalten waren. Doch ist die Vermutung, daß die Statue diesen Korb in den Händen gehalten habe, deshalb unzulässig, weil ein so schwerer Gegenstand gewiß mit dem Körper verbunden gewesen wäre und demnach auf dem Bauche Ansatzspuren hinterlassen haben müßte.

Nach der auf der Basis angebrachten Inschrift, deren Buchstabenformen auf die Zeit der Antonine hinweisen, ist die Statue geweiht dem Semo Sancus, Deus Fidius von einer Decuria sacerdotum bidentalium. Der römische Ritus verordnete, daß der Blitz, der, vom Himmel kommend, in der Erde erstorben war, unter bestimmten Zeremonien förmlich bestattet werde. Da diese Blitzgräber nach dem Opfer, das bei ihrer Herrichtung die Haruspices darbrachten, bidentalia hießen, so spricht alle Wahrscheinlichkeit

dafür, daß die sacerdotes bidentales ein mit der Überwachung und Instandhaltung jener Gräber beauftragtes Kollegium waren.

Semo Sancus, ein italischer Agrargott, der früh mit dem Gotte der Treue und im besonderen des Eides, Dius Fidius, zusammenschmolz, wurde, wie unsere Statue beweist, unter einem archaischen griechischen Apollotypus dargestellt, der seine vollendetste Ausgestaltung in einer berühmten, von Kanachos für das milesische Didymaion gearbeiteten Bronzestatue erhielt und von dem sich mehrere bronzene Wiederholungen erhalten haben. Das für diesen Typus bezeichnende Attribut der l. Hand war der Bogen, wogegen die r., je nach der Eigenschaft des Gottes, die man besonders hervorheben wollte, mit anderen Symbolen verschiedener Art ausgestattet wurde. Wenn die Italiker, als bei ihnen der Gebrauch der Kultusbilder Eingang fand, den Semo Sancus, Dius Fidius unter den Formen des hellenischen Apoll darstellten, so ist dies vielleicht nicht zufällig; denn Apoll stand als Lichtgott in Beziehung zu dem Gedeihen der Saaten und erinnerte in seiner Eigenschaft als sühnender Gott an den Begriff, den der italische Eidesgott vertrat. Der Bildhauer unserer Statue hat die archaischen Prinzipien nur in der Anlage und in den Hauptformen der Figur gewahrt, ist dagegen in der Charakteristik des Nackten wie der Haare in eine freiere Behandlungsweise verfallen. Daß die Statue bemalt war, ergibt sich aus Resten einer gegenwärtig graubraun aussehenden Farbe, mit der die Pupillen angegeben waren.

Ann. dell' Inst. 1885 Tav. d'agg. A p. 105—126. Neue Jahrbücher f. das kl. Altertum 1898 I p. 168 Abb. 3. Über den erwähnten Apollotypus: Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 450ff. Overbeck Kunstmythologie IV p. 22 ff. Sitzungsberichte d. Berl. Akad. d. Wiss. phil.-hist. Cl. XXIII (1904) p. 786—801. Die Inschrift der Basis: Corpus inscr. lat. VI n. 30997.

Hinter dieser Statue ist in die Wand eingelassen:

352 **Mosaik mit Küchenvorrat.**

Gefunden zu Tor Marancio (vgl. S. 1).

Der Fundbericht schweigt darüber, ob dieses Mosaik, etwa in einem Speisezimmer, in eine Wand eingelassen war oder das Mittelstück einer Fußbodendekoration bildete. Doch sprechen zahlreiche Analogien für die zweite Annahme. Das Mosaik zeigt in glänzenden Farben ausgeführt einen gerupften Kapaun, Fische, Sepien, Krebse, ein Bündel wilden Spargels und eine Datteltraube.

Pistolesi VI 30. Biondi i monumenti Amaranziani T. 9. Nogara I mosaici ant. nei pal. pont. del Vat. e del Later. T. XXIV 2 p. 14. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 126. Braun Ruinen und Museen p. 490 n. 190. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 79. Arch. Jahrbuch XXVI 1911 p. 9 Anm. 1.

353, 354 (157 rechts, 219 links gegenüber) **Kandelaberpaar.**

Vormals in S. Agnese (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1885 p. 106 n. 32. Archivio della r. società romana di storia patria IX, 1886, p. 534); unter Clemens XIV. in den Vatikan übertragen.

Während die Basen mit geringen Abweichungen denen der Kandelaber von S. Costanza (n. 341, 342) entsprechen, sind die Schäfte aus je vier mit Akanthosblättern überzogenen Körben zusammengesetzt, denen schalenförmige Gegenstände — je zwei zwischen zwei Körben — als Verbindungsglieder dienen. Der unmittelbar auf der Basis angebrachte Korb steht mit der Öffnung nach unten, und die auf ihm liegenden Schalen sind mit den Öffnungen aneinander gesetzt, während die drei oberen Körbe aufrecht stehen und die dazu gehörigen Schalenpaare mit den Böden aneinander gefügt sind. Ein genau übereinstimmender Kandelaber ist in S. Agnese geblieben. Um den Transport zu erleichtern, ist jeder der Schäfte aus vier verschiedenen, der tektonischen Gliederung entsprechenden Stücken gearbeitet. Da die Basen denen der Exemplare von S. Costanza entsprechen und die beiden Kandelabergruppen in zwei einander benachbarten Kirchen Aufstellung gefunden haben, scheint es, daß alle diese Kandelaber zu einer Serie gehören, die vermutlich im Altertum eine der an der Via Nomentana gelegenen Villen schmückte.

Ciampini de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis T. XXIX 3 p. 134 bis 135. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 40; Tav. B II 3—5 p. 245. Pistolesi VI 32. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 491 n. 191. Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom III p. 103 n. 3660. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 110 n. 48.

355 (162) **Statuette der Nike.**

Gefunden 1772 durch Gavin Hamilton bei Cornazzano, vormals im Palazzo Altemps. Ergänzt der l. Vorderarm, der größte Teil der Nase, der Hinterkopf, Teile der Locken über der r. Schulter, der r. Arm mit dem Kranze, der größte Teil der Flügel, Teile der Falten. Der Kopf ist antik, gehört aber nicht zu dem Körper.

Nike steht in anmutig lässiger Haltung an ein Tropaion gelehnt und setzt den l. Fuß auf einen Schiffsstachel, um den Waffen gehäuft liegen. Der l. Arm ist erhoben; seine Hand ruhte wohl auf den Locken des Kopfes, der keine andere Haltung gehabt haben kann als der Kopf, den die Statuette heute trägt. In der R. wird man statt des Kranzes eher ein längliches Attribut (Akrostolion oder Stylis) zu ergänzen haben. Die Erscheinung der Göttin, die wie Aphrodite nur mit dem Himation umhüllt ist, Formen und Stellung weisen auf ein Vorbild hellenistischer Zeit, das als Denkmal für einen Seesieg geschaffen wurde. Der Kopf stammt von einem sehr eigenartigen hellenistischen Athena-Typus. Die Göttin trägt das Gorgoneion als Maske, die sie im Kampfe vor das Gesicht nimmt, jetzt aber zurückgeschoben hat. Daß Athena dargestellt ist, wird durch eine Stele im Konservatorenpalast (n. 904) bewiesen, deren Hauptseite ein Brustbild der Göttin mit einem Kopfe des fraglichen Typus und der Ägis auf der l. Schulter schmückt.

Piranesi vasi candelabri cippi sarcofaghi tripodi lucerne ed ornamenti antichi (Roma 1778) II T. 64, 65 (wo der sonst nirgends notierte Fundort angegeben ist). Visconti Mus. Pio-Cl. II 11. Clarac IV pl. 636 n. 1442. Vgl. Braun Ruinen und Museen

p. 492 p. 192, Rheinisches Museum XXIV (1869) p. 303—305, Friederichs-Wolters Bausteine n. 1439. Roscher mythol. Lexikon III p. 349. Eine Wiederholung der Figur im Louvre: Fröhner notice de la sculpture antique du Musée du Louvre I n. 477. Zu dem Kopfe vgl. Bull. comun. IX (1881) T. XIX/XX p. 225 ff. E. Caetani-Lovatelli ant. Monum. T. XII p. 121 ff. Vatikan-Katalog I p. 303 n. 199b. II p. 746.

356 (166) **Kandelaber mit Attributen der Artemis.**

Ergänzt mancherlei Stücke am Schafte, an den Kanten der Basis und deren ganze Plinthe.

Die Reliefs der dreiseitigen Basis beziehen sich auf den Kultus der Artemis. Auf der einen Seite: ein ländlicher, mit einer Girlande geschmückter Altar; auf ihm Opfergaben, unter denen ein Pinienzapfen deutlich erkennbar ist; an dem Altar lehnt eine brennende Fackel; ein daneben stehender Hirsch nagt spielend an der von der Fackel herabfallenden Binde. Auf der anderen Seite: ein kegelförmiger Pfahl (vgl. n. 319), an dem ein Hirschgeweih befestigt ist. Auf der dritten: ein heiliger Lorbeerbaum, an dem ein Köcher, ein Bogen und ein Speer angebracht sind.

Gerhard antike Bildwerke T. 83. Die dritte Seite auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 297 Fig. 313. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 492 n. 193.

357.(176) **Statuette, Satyr sein Schwänzchen betrachtend.**

Ergänzt der r. Vorderarm und der ganze l. Arm mit den Becken, die r. Hüfte, das Schwänzchen, das untere Ende des an dem Stamme befestigten Pedums, der l. Unterschenkel abgesehen von den Zehen, der halbe r. Fuß samt Gelenk und fast dem ganzen Untersatz, ein Flicken am Stamme.

Die richtige Ergänzung ergibt sich aus einem im Museo Chiaramonti befindlichen Relief (n. 118): der Satyr betrachtet, sich auf den Fußspitzen erhebend und den Oberkörper stark nach rückwärts drehend, vergnügten Ausdruckes sein Schwänzchen, das er mit der L. gefaßt hält — eine Handlung, die an das Spiel erinnert, das bisweilen junge Katzen mit ihren Schwänzen treiben. Die beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 15) vergegenwärtigt, wie die Figur ursprünglich aussah. Die in der Nähe aufgestellte Statuette, Museumsnummer 178, gibt dasselbe Motiv wieder, ist jedoch von geringerer Ausführung und weniger gut erhalten. Die zahlreichen Wiederholungen (vgl. n. 1326) deuten auf ein berühmtes Bronzeoriginal etwa aus der frühen hellenistischen Zeit.

Fig. 15.

Clarac 716, 1713. Ann. dell' Inst. 1861 Tav. d'agg. N 1—3 p. 331—333. Klein Praxiteles p. 217 Fig. 35. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 139 n. 10. Vgl. Brunn Be-

schreibung der Glyptothek n. 309. Heydemann Pariser Antiken p. 71 n. 20. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 78. Babelon et Blanchet bronzes de la bibliothèque nationale n. 425. Klein Gesch. d. griech. Kunst III p. 168f.

358 (177) **Statue eines Fischers.**

Von dem Fürsten Doria-Pamfili dem Papste Clemens XIV. geschenkt. Ergänzt von Algardi die Nase, das Kinn mit der Unterlippe, andere kleinere Stücke am Gesichte, die r. Hand, der l. Vorderarm mit dem Henkel des Eimers, der untere Teil des Stammes, die Füße, die Plinthe. Außerdem rührt der aus Stuck gearbeitete, die Scham bedeckende Teil des Schurzes von moderner Hand her.

Das Original, auf das diese Statue zurückgeht, muß eine gewisse Berühmtheit gehabt haben, da von ihm mehrere antike Wiederholungen erhalten sind. Dargestellt ist ein alter, durch die Mühseligkeit seines Berufes ausgemergelter Fischer, der in der L. einen Eimer mit Fischen hält, während wir in der vorgestreckten R. vermutlich eine Angelrute anzunehmen haben. Seine physische wie intellektuelle Heruntergekommenheit ist in der rückhaltlosesten Weise wiedergegeben. Der Kopf zeigt einen jammervollen, vom Elend fast verblödeten Ausdruck; das welke Fleisch weist auf eine dürftige Ernährung hin; die Haltung des Körpers erweckt den Eindruck, als ob sich der Alte nur mit Mühe und zitternd auf den Beinen erhalte. Hiernach scheint die Erfindung des Originals durch zwei Richtungen bedingt, die seit der hellenistischen Zeit in der Kunst bedeutsam hervortraten, die eine, die darauf ausging, Typen bestimmter Berufsklassen, im besonderen aus ländlichem Kreise, auszuprägen, die andere, die pathologische Erscheinungen in naturentsprechender Weise zu vergegenwärtigen trachtete. Dabei geben uns die breite Großzügigkeit des Realismus in der vatikanischen Statue und besonders die Formenbehandlung am Kopfe, sowie die eigentümliche Stilisierung des spärlichen Haar- und Bartwuchses einen deutlichen Hinweis, daß wir in dem Originale eine Schöpfung der ersten pergamenischen Schule vermuten dürfen. Sonst haben die griechischen Künstler der späteren Zeiten Alter und Armut nie ohne versöhnenden Humor zur Darstellung gebracht; in dem Fischer ergreift uns die Tragödie des menschlichen Elends mit ungemilderter Wucht, und auch in dieser Hinsicht ist seine Jammergestalt ein rechtes Gegenbild zu den heroischen Galliern und dem qualvoll der Schindung gewärtigen Marsyas. Der Gedanke liegt nahe, daß die vatikanische Statue zum Schmucke eines Wasserbassins diente. Sie war im Altertum gewiß nicht in so ansehnlicher Höhe, sondern ganz ohne Basis oder auf einer niedrigen Basis aufgestellt, wie es derartigen Genrefiguren zukommt. Hierbei wurde der Betrachter auch der in dem Eimer befindlichen Fische gewahr, die für das Verständnis der Darstellung von Wichtigkeit sind. Die Stütze, deren Ansatz sich auf dem r. Oberschenkel erhalten hat, diente offenbar dazu, dem vorgestreckten r. Unterarm einen festen Halt zu geben.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 32. Pistolesi VI 42. Clarac V pl. 879 n. 2244. Brunn-Bruckmann, Denkmäler n. 164. Reber-Bayersdorfer klass. Skulpturenschatz T. 247. Moderner Cicerone Rom I p. 315. 316. Löwy, griech. Plastik p. 121 T. 146, 251. Vgl. Annual of the Brit. school at Athens X (1903/4) p. 103 n. 5. Bunsmann de piscatorum in Graec. atque Rom. litteris usu (Münster 1910) p. 74.

359 (179) **Brunnenmündung, Danaiden und Oknos.**

Unter Pius VI. bei einem römischen Marmorarbeiter erworben.

Obwohl bei der Zerstörung der Oberfläche eine Menge von Einzelheiten undeutlich bleibt, ist es doch klar, daß die Reliefs die Strafe der Danaiden und den greisen Oknos mit seiner Eselin darstellen. Die Danaiden sind beschäftigt, aus verschieden geformten Gefäßen einen großen tönernen Behälter (dolium) mit Wasser zu füllen. Doch hat dieser Behälter am Boden einen Sprung, aus dem das darin gesammelte Wasser immer wieder abfließt. Daneben sieht man Oknos, wie er ein Binsenseil flicht, das am anderen Ende von einer Eselin aufgefressen wird — eine Darstellung, die, vermutlich nach Vorgang eines ionischen Volksmärchens, eitles und sinnloses Streben der Menschen symbolisierte und bereits von Polygnot auf seinem berühmten Gemälde der Unterwelt in der Lesche zu Delphi angebracht worden war.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 36, 36*. Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. VIII (1856) T. 3 A p. 267ff. Bachofen Versuch über die Gräbersymbolik d. Alten T. 2. Baumeister Denkm. d. klass. Altert. III p. 1925 Abb. 2041. Roscher mythol. Lexikon III p. 822f. Abb. 1a u. b. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 401. Braun Ruinen und Museen p. 493 n. 195. Abhandl. der bayer. Akademie I. Cl. VIII. Bd. II. Abt. p. 246. Über Oknos: Robert die Nekyia des Polygnot (Halle a. S. 1893) p. 62—63.

360 (unter Museumsnummer 181) **Dreiseitige Basis.**

Gefunden 1791 in der tiburtiner Villa des Hadrian.

Die Reliefs stellen, wie öfters an derartigen Basen, Eroten mit den Attributen des Ares dar, einen mit dem Helm, einen zweiten mit dem Schilde, einen dritten mit dem Schwerte.

Penna viaggio pittorico della villa Adriana IV 125. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 494 n. 196. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 109 n. 47.

361 (183) **Der obere Teil einer Statue des Kronos (Saturnus).**

Vormals im Palazzo Massimi alle Colonne, später in den Appartamenti Borgia (Beschreibung Roms II 2 p. 5 n. 16). Die Statue ist aus Muschelkalk gearbeitet. Ergänzt die Nase.

Die Deutung gründet sich darauf, daß dieses Fragment hinsichtlich des finsteren Ausdruckes, der Anordnung des über den Hinterkopf gezogenen Mantels und der Weise, in der die Hand den letzteren anfaßt, mit sicher beglaubigten Darstellungen des Kronos übereinstimmt (vgl. besonders n. 864). Es ist dies eine der wenigen statuarischen Bildungen, die sich von dem Vater des Zeus erhalten haben (vgl. die Nachträge).

Braun Vorschule T. 35. Roscher Lexikon II 1 p. 1561 Fig. 12 (p. 1563b). Reinach répertoire de la statuaire II 1 p. 24 n. 3. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 38. Braun Ruinen und Museen p. 494 n. 197. Overbeck Kunstmythologie II p. 252, p. 326 n. 5, p. 585 Anm. 153. Moderner Cicerone Rom I p. 316. 317.

362 (184) **Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, nach Eutychides.**

Die Gruppe wurde ungefähr i. J. 1780 gefunden in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni. In dem Namen dieses Grundstückes hat man eine Entstellung des Cognomen Quadratus erkennen wollen und dabei an Gaius Ummidius Durmius Quadratus gedacht, der unter Claudius und Nero Präfekt von Syrien war. Sein Name kommt auf Münzen von Antiocheia vor, deren Reversbilder die Göttin dieser Stadt in einer der plastischen Gruppe entsprechenden Weise darstellen. Die Gruppe gelangte zunächst in den Besitz des Bildhauers Cavaceppi, der die fehlenden Teile nach Maßgabe syrischer Münzen restaurierte. Modern sind an der Göttin der r. Vorderarm mit den Ähren, die l. auf dem Felsen aufliegende Hand, zwei Zehen am r. Fuße, allerlei Gewandsplitter, an der Figur des Orontes Kleinigkeiten am Kopfe und die Arme. Der Kopf der Göttin (ergänzt die Turmkrone, das darunter herabreichende Gewandstück, die Nase, die Oberlippe) ist antik, rührt jedoch von einer anderen Statuette her. Er ist in einem feinkörnigeren Marmor und sorgfältiger ausgeführt als der Körper. Außerdem zeigt er eine schmälere und jugendlichere Gesichtsbildung und andere Frisur als kleine bronzene Wiederholungen der Antiocheia, an denen sich die Köpfe erhalten haben.

Durch glückliche Kombination der schriftlichen und der monumentalen Überlieferung ist es gelungen nachzuweisen, daß diese in mehreren marmornen und bronzenen Wiederholungen erhaltene Gruppe die Tyche von Antiocheia, ein Bronzewerk des Eutychides, Schülers des Lysipp, wiedergibt. Antiocheia lag in der Ebene, die sich zwischen dem Flusse Orontes und dem felsigen Berge Silpios ausbreitete. Wenn demnach Eutychides die über die Stadt waltende Tyche auf einem Felsen sitzend darstellte, so liegt der Gedanke nahe, daß er sich diese auf dem Silpios thronend dachte. Die Figur zeigt eine ebenso behagliche wie lässige Haltung. Das r. Bein ist über das l. geschlagen; der r. Ellenbogen ruht auf dem r. Oberschenkel, während die l. Hand hinterwärts aufgestützt ist, um dem nach dieser Seite gewendeten Körper den nötigen Halt zu geben; infolge der Zurückstellung des l. Armes entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Gewandmotive. Der r. Unterarm ist bei allen Wiederholungen und auf den Münzbildern gesenkt und über den Oberschenkel gelegt; hier hat der Ergänzer der vatikanischen Statuette also augenscheinlich geirrt, doch hat er darin das Richtige getroffen, daß er die Hand mit einem Strauß von Ähren ausstattete, die auf die Fruchtbarkeit der Gegend um Antiocheia deuten sollen. Zu den Füßen der Göttin ragt der jugendliche Flußgott Orontes aus dem Boden hervor. Nach der Auffassung des Ergänzers erhebt er die Arme, als freue er sich über den Anblick des Tageslichtes. Doch scheint es nach den syrischen Münzen, daß diese Figur vielmehr schwimmend gedacht war, und zwar nach der Weise der Südländer, die beim Schwimmen durch abwechselndes Vorstrecken und Zurückziehen der Arme die Wellen teilen. Bei einer derartigen Bewegung erscheint auch das starke Zurückwerfen des Kopfes ganz natürlich. Der Orontes überschwemmte bisweilen das antiochenische Gebiet. Wenn nun die Schutzgöttin der Stadt den einen Fuß auf die rechte

Schulter des Flußgottes gesetzt hält, so soll dies vielleicht darauf hinweisen, daß sie darauf bedacht ist, das Ungestüm seiner Fluten zu bändigen.

Obwohl die vatikanische Statuette in all diesen Zügen mit dem Werke des Eutychides übereinstimmt, ist doch kürzlich nachgewiesen worden, daß sie in Einzelheiten von dem Bilde des Originals abweicht, das uns, getreuer und vollkommen übereinstimmend mit den Münzbildern, durch eine Reihe kleiner bronzener Wiederholungen und eine Marmorstatuette in Pest überliefert wird. Danach war das Himation um den Oberkörper komplizierter und fester geschlungen, und der Chiton bestand aus einem feingerippten kreppartigen Stoffe, dessen Rippen sehr deutlich, einmal auch trotz der Kleinheit, auf einem Münzbilde wiedergegeben sind. Dem vatikanischen Marmor entspricht nur eine Silberstatuette im britischen Museum, die aber zweifelsohne gerade die Tyche von Antiocheia darstellen sollte. Man war sich also in späteren Zeiten dieses Unterschiedes zwischen den beiden Varianten nicht mehr bewußt, und gewiß haben auch die ehemaligen Besitzer der vatikanischen Statuette in ihr die Göttin der syrischen Hauptstadt erkannt. Das Motiv, daß die Göttin den Fuß auf der Schulter des Orontes ruhen läßt, ist nicht in allen Wiederholungen festgehalten. Da es sich aber doch einige Male auch auf den antiochenischen Münzen findet, dürfen wir es sicherlich an dem Originale voraussetzen.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 46. Clarac IV pl. 767 n. 1906. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 49, 220. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 519 Fig. 560. Overbeck Geschichte d. griech. Plastik II⁴ p. 172 Fig. 184. Brunn-Bruckmann Denkm. n. 154. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 261, 262 Abb. 49. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 486 Fig. 253. Winter Kunstgesch. in Bildern I T. LXVIII 2. Reber-Bayersdorfer klass. Skulpturenschatz T. 320. Das Museum V (1900) Heft 9 T. 70. Springer-Michaelis Handb. d. Kunstgeschichte I⁶ p. 299 Abb. 549. Löwy griech. Plastik p. 116 T. 135, 132. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1396. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 81—82, p. 124 n. 67. Journal of hellenic studies IX (1888) p. 75 ff. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 27. Roscher Lexikon II p. 2092. Röm. Mitteilungen VIII (1893) p. 188—191. S. Reinach Chron. d'Orient II (1893) p. 211. Jahrbuch der arch. Inst. XII (1897) p. 113 f., p. 145 ff. Klein Gesch. d. gr. Kunst III p. 40 ff. De Ridder Collection de Clerq III p. 229 ff. Brunn-Bruckmann Denkm. Text zu n. 610 (Arndt). — Die Münzen von Antiocheia zu vgl. im Catalogue gr. coins Brit. Museum Galatia etc. T. XX, XXIV, XXV, XXVI. — Die Silberstatuette s. im Journal of hell. studies 1888 pl. V.

363 (187) **Kandelaber mit Darstellung des Dreifußraubes auf der Basis.**

Die Fragmente dieses Kandelabers wurden im Jahre 1764 in der später dem Parke der Villa Ludovisi einverleibten Vigna Verospi gefunden, deren Terrain im Altertum zu den Gärten des Sallust gehörte. Im Nov. 1770 schenkte Monsignor Francesco Saverio Zelada dem Vatikan den ergänzten Kandelaber. Ergänzt an dem Schafte der oberste Korb und die darauf liegende Schale, beinah die ganze Basis, dergestalt daß von ihren Reliefs nur der Kopf, der die Keule schwingende Arm und die Brust des Herakles, außerdem der Kopf, die Brust und der r. Oberarm des Priesters antik sind. Die Figur des Apoll rührt vollständig von moderner Hand her. Doch ist die Ergänzung nach Maßgabe anderer entsprechender Reliefs erfolgt und demnach in der Hauptsache richtig.

Die Reliefs der Basis stellen in archaisierendem Stile Herakles dar, wie er mit dem geraubten delphischen Dreifuß davoneilt. Er wird verfolgt von Apoll und dessen Priester, der wehklagend oder scheltend beide Arme erhebt.

Novelle letterarie di Firenze 1770 p. 715 ff. Giornale de' letterati 1771 (Pisa) III Tav. III p. 142 ff. p. 158, p. 176 ff. Visconti Mus. Pio-Cl. VII 37. Weiteres bei Stephani Compte-rendu pour 1868 p. 47 n. 81 und Overbeck Kunstmythologie IV p. 406 B 7. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 472.. Braun Ruinen und Museen p. 496 n. 199. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 53 n. 74.

364 (222) **Statue einer Wettläuferin.**

Vormals im Besitze der Barberini, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt der größte Teil der Nase, beide Arme abgesehen von den beiden Schultern benachbarten Teilen, das hintere Drittel der ovalen Erhöhung, auf die der r. Fuß tritt, Stücke der Plinthe.

Die Statue ist eine im ganzen getreue Kopie nach einem griechischen Originale, dessen Entstehung um die Mitte des 5. Jahrhunderts angesetzt werden darf. Sie zeigt noch mancherlei Eigentümlichkeiten der archaischen Formengebung, im besonderen die zu hoch stehenden Ohren, die stark herausgearbeiteten Augenlider, das mächtig entwickelte und scharf umrissene Kinn. Dieser etwas gebundene Stil stimmt vortrefflich zu dem Charakter jungfräulicher Naivität, den der Künstler veranschaulichen wollte. Die Behandlung der Formen deutet auf ein Bronzeoriginal. Die Erklärung der Statue ist bisher fast allgemein auf die Beschreibung des Pausanias (V 16, 2) von den Mädchen, die in Olympia beim Feste der Hera um die Wette liefen, begründet worden. Diese Mädchen hatten das Haar aufgelöst und trugen Chitone, die ein wenig über das Knie herabreichten und die r. Schulter bloß ließen, eine Tracht, von der die unserer Statue nur darin abweicht, daß der Chiton etwas kürzer ist. Wenn nun damit auch die Beziehung auf diesen bestimmten Wettlauf ausgeschlossen wird, so sind doch Wettläufe von Mädchen in der Peloponnes auch für andere Feste bezeugt, bei denen man ähnliche Kostüme der Laufenden voraussetzen darf, wie für die spartanischen Dionysien, und ebenso in dem mit Sparta seit alters eng verknüpften Kyrene, wie denn überhaupt die ganze Einrichtung derartiger Wettläufe nur aus der Sitte des dorischen Kulturkreises verständlich ist. In die Peloponnes verweist uns auch die eigenartige Haartracht. Der breite Gürtel diente wohl dazu, der Taille einen festen Halt zu geben und zu verhüten, daß sich infolge anhaltender Bewegung Seitenstechen einstelle. Das Motiv der Statue hat man folgendermaßen gedeutet: das Mädchen erwartet das Zeichen zum Ablaufe. Der Kopf ist wie aufhorchend leicht zur Seite gesenkt, der Oberkörper etwas nach vorwärts geneigt, der r. Fuß bereits gehoben. Ein am Gürtel weggemeißelter Ansatz beweist, daß der l. Vorderarm dem Körper näher stand als in der Ergänzung, und die Vermutung liegt nahe, daß die Aufmerksamkeit des Mädchens

auf das erwartete Signal auch in der l. Hand zum Ausdruck kam, die wir uns ähnlich bewegt denken können wie die r. Hand des Diskobolen n. 324. Daß das Original nach Ansicht des Kopisten — und wir haben keinen Grund, an seiner Auffassung zu zweifeln, — eine Siegerin in einem Wettkampfe darstellte, erhellt daraus, daß an dem Stamme der Siegespreis, ein Palmenzweig, angebracht ist: wie es den Mädchen, die bei dem olympischen Wettlaufe gesiegt hatten, gestattet war, gemalte Tafeln mit ihren Bildern als Weihgeschenke darzubringen, konnte es ihnen an anderen Orten sehr wohl erlaubt sein, Statuen zur Erinnerung an ihren Sieg zu weihen. Die Palme bezeugt uns allerdings nur, daß die Dargestellte in einem Wettkampf gesiegt hatte, gestattet aber weder das Original einem bestimmten Orte zuzuschreiben, noch es dem einen oder anderen abzustreiten (vgl. Plut. qu. symp. VIII 4 p. 723 und Paus. VIII 48, 1). Gegen die Erklärung, das Mädchen sei im Ablaufen begriffen, spricht nun aber die seltsame Form der kleinen Platte unter dem r. Fuße; denn es scheint in der Tat eine derartige stufenförmige Erhebung bei der Ablaufschwelle in griechischen Stadien nicht gegeben zu haben. Wenn man außerdem gegen die ältere Erklärung bemerkt hat, daß trainierte Läufer sich beim Ablauf ganz anders anstellen, so ist dagegen einzuwenden, daß diese Mädchen wohl vorbereitet zu ihrem Lauf gewesen sein mögen, aber nicht athletisch ausgebildet waren. Man hat nun bei dem Versuche, das Original zu rekonstruieren, nicht nur den Stamm, der nur bei der Übertragung aus Bronze in Marmor notwendig wurde, entfernt, sondern auch jene Platte, so daß der Fuß frei in der Luft schwebt, und man hat demnach die Statue als Laufende oder, ganz abweichend von der früheren Erklärung, als Tanzende gedeutet. In beiden Fällen aber müßten wir mit frappierender Unfähigkeit des Künstlers, rasche Bewegung zu beobachten, rechnen, für ein Werk dieser Zeit sicherlich eine bedenkliche Auskunft, oder mit argen Mißverständnissen seitens des Kopisten. Gegen die zweite Erklärung spricht noch besonders, daß in der Haltung des Oberkörpers und der Art, wie das Gewand sich anlegt, die Richtung nach vorne deutlich ausgesprochen ist, und daß wir von keinem Tanze wissen, der so hoch in Ehren stand, daß man die beste Tänzerin mit der Errichtung einer Statue ausgezeichnet hätte. Trotz jenes Bedenkens in betreff der Platte bleibt also die frühere Deutung immer noch die wahrscheinlichste.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 27. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 2111 Fig. 2362. Reber-Bayersdorfer klass. Skulpturenschatz T. 530. Sybel Weltgeschichte d. Kunst[2] p. 169. Lermann altgriech. Plastik p. 168 Abb. 63 u. sonst. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[8] I p. 193 Abb. 360. Brunn-Bruckmann Denkm. T. 521 (Arndt). Röm. Mitteil. XXIV (1909) p. 109 ff. Abb. 1—3. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 213. Vgl. Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46 Anm. 4. Krause Gymnastik u. Agonistik p. 378. Jahrbuch d. arch. Inst. X (1895) p. 189. Strena Helbigiana p. 297. Sitzungsber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1900 p. 349. Journal of hell. studies XXIII (1903) p. 271. Annual report

of the Brit. school at Athens XI (1904/5) p. 99f. 102f. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 21ff. Moderner Cicerone Rom I p. 319. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur[2] p. 77.

365 (234) **Kandelaber auf vierseitiger Basis.**

Gefunden bei den Ausgrabungen von Otricoli. Ergänzt der obere Teil des Schaftes nebst der Schale, das auf der Basis liegende Akanthoskissen, der größte Teil der Basis. Die Figur der Aphrodite ist vollständig modern; von der des Apoll hatte sich nur die l. Hand mit dem oberen Ende des Bogens erhalten.

Der spiralförmige Schaft erhebt sich aus einem Schema von Akanthosblättern und ist von ähnlichen Blättern umgeben, die in gleichmäßigen Entfernungen aus den Gewinden hervorgehen. Unweit des oberen Endes ist ein Taubenpaar angebracht, ähnlich wie an den Schäften etruskischer Räucherbecken aus Bronze. Die Reliefs der Basis zeigen Zeus in eigentümlicher Darstellung mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel, in der R. den Donnerkeil, die L. auf einen Speer gestützt, Pallas, die sich umwendet, in der L. einen Speer, mit der R. eine Opferschale vorstreckend, und eine beinah vollständig zerstörte Figur des Apoll, deren Vorhandensein jedoch durch das Attribut, den Bogen, hinlänglich gesichert ist. Auf der vierten Seite hat der Ergänzer in wilkürlicher Weise eine Figur der Aphrodite angebracht. Da wir nicht wissen, was für eine Gottheit auf dieser Seite dargestellt war, so fällt es schwer, über die zwischen den Figuren anzunehmende Beziehung ein Urteil zu fällen.

Visconti Mus. Pio-Cl. V 1, 2. Pistolesi VI 51. Die Figur des Zeus: Overbeck Kunstmythologie II p. 251 n. 2, p. 255; Atlas III 21. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 504 n. 206.

366 (ehemals als n. 38 im Braccio nuovo) **Statue der Artemis.**

Die Statue wurde 1909 hierher überführt. Ergänzt beide Arme, die r. Schulter und der ganze Rücken vom Gürtel aufwärts. Der Kopf ist antik, ist aber nicht zu dem Körper gehörig.

Man erkennt in dem Artemistypus, den diese Statue kopiert, eine Schöpfung des praxitelischen Kreises aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. An den Repliken der Figur sind beide Oberarme gesenkt; die Ergänzung des r. Armes ist also falsch. In den allgemeinsten Linien des Schemas war somit die Nachwirkung der strengen Bildungen des 5. Jahrhunderts, wie der Athena Parthenos des Pheidias, noch deutlicher fühlbar als jetzt. Aber in allen Einzelheiten der Gewandbehandlung zeigt sich der Künstler durchaus als ein Kind der neuen Zeit und als treuer Schüler des Praxiteles. Für den weit verbreiteten Ruhm des Originals spricht die Tatsache, daß die Bildhauer des Proskenion-Reliefs im athenischen Dionysostheater den Typus verwendet haben, und daß ihn der Verfertiger einer in der Nähe von Beirut gefundenen Figur durch die Zufügung eines Füllhorns im l. Arm und einer kleinen Harpokratesfigur auf der Plinthe in eine Isis-Tyche verwandelt hat.

Der der vatikanischen Statue aufgesetzte Kopf gibt einen Idealtypus wieder, der in dem Kreise des Pheidias geschaffen wurde. Vgl. n. 1106.

Vatikan-Katalog I p. 51 n. 38 T. 5. II p. 742. Das athenische Theater-Relief: Mon. d. Ist. IX T. XVI. Die Statue aus Beirut: Beschreibung der antiken Skulpturen in Berlin p. 529 n. 60a.

367 (253c) **Statuette als Demeter restauriert.**

Vormals in der Villa Mattei, unter Clemens XIV. erworben. Ergänzt die l. Hand mit den Ähren, die beiden Ellenbogen, allerlei Flicken im Halse, Nacken, Rücken und dem Gewande. Der Kopf ist aufgesetzt aber zugehörig, wie eine im Museo Torlonia befindliche Wiederholung beweist.

Obwohl der Restaurator die Statuette, namentlich an dem Kopfe, zu stark abgeputzt hat, ist ihre vortreffliche Ausführung doch noch deutlich erkennbar. Vor allem dürfte die Feinheit, mit der es der Künstler verstanden hat die Falten des Chitons durch den Mantel durchscheinen zu lassen, kaum anderswo ihresgleichen finden. Die elegante, aber etwas studierte Anordnung der Gewänder und die Bildung des Kopfes, die durch ein malerisches Element bestimmt erscheint, deuten auf ein Original aus der Alexanderepoche oder der frühen hellenistischen Zeit. Es haben sich mehrere Köpfe erhalten, die alle die gleiche Haartracht und einen ähnlichen Gesichtstypus aufweisen wie der der vatikanischen Statuette. An die Spitze dieser Reihe dürfen wir nach seinem verhältnismäßig strengen Stile einen berühmten Kopf der Münchener Glyptothek stellen. Er zeigt mancherlei Berührungspunkte mit Typen des Praxiteles. Doch scheint die Verwandtschaft nicht eng genug, als daß wir ihn daraufhin für ein Werk aus dem Atelier dieses Meisters erklären dürften. Vielmehr berechtigt sie nur zu der Annahme, daß der durch den Münchener Kopf vertretene Typus eine Schöpfung der dem Praxiteles gleichzeitigen attischen Kunst ist. Andere Exemplare erwecken den Eindruck, als seien sie spätere Umbildungen jenes Typus, und zu dieser Gattung gehört die vatikanische Statuette wie eine größere statuarische Wiederholung des gleichen Originals im Museo Torlonia. Eine sichere Benennung ist für die Figur noch nicht gefunden. In der ersten Auflage des Führers war die Vermutung ausgesprochen, daß es sich um ein Porträt der Phryne handle, und daß der Münchener Kopf dieses Porträt in der ihm von Praxiteles gegebenen Form darstelle, wogegen in den Exemplaren späteren Stiles hellenistische Umarbeitungen der praxitelischen Schöpfung zu erkennen wären. Wir haben jedoch zu gewärtigen, daß Praxiteles in dem Porträt seiner Geliebten seine Eigenart in der nachdrücklichsten Weise zur Geltung brachte. Ein anderer Gelehrter hat die bereits ausgesprochene Ansicht wieder aufgenommen, daß der Münchener Kopf und die an ihn anknüpfenden Exemplare auf Kora zu deuten seien. Doch bedarf diese Ansicht der Bestäti-

gung durch ein bezeichnendes Attribut. Die beiden erhaltenen statuarischen Wiederholungen entbehren eines solchen. Der Ährenstrauß, den die vatikanische Statuette in der L. hält, rührt von dem modernen Restaurator her. An der Torloniaschen Statue ist die l. Hand größtenteils antik. Doch hat sich von dem Attribute nur das obere, von der Hand umgebene Stück erhalten. Es sieht aus wie das obere Ende eines Stabes und nötigt keineswegs zu der Annahme, daß die Hand einen Strauß gehalten habe.

Visconti Mus. Pio-Cl. I 40 (vgl. op. varie IV p. 44—46, p. 318 n. 82). Pistolesi VI 57. Löwy griech. Plastik p. 95 T. 122, 213. Weiteres bei Friederichs-Wolters n. 1519. Vgl. Verhandl. d. 41. Philologenvers. in München (Leipz. 1892) p. 249—250. Festschrift für Overbeck (Leipzig 1893) p. 96—101. Amelung die Basis des Praxiteles p. 26 ff., p. 45—46. Klein Praxiteles p. 352—353. Die Replik Torlonia: I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. LXIX n. 232. Vgl. Arch. Zeitung XXXVII (1879) p. 69 n. 219. Overbeck Kunstmyth. III p. 465 n. 16. Gegenüber den Bemerkungen, die in der Berliner philologischen Wochenschrift VIII (1888) n. 46 p. 1449 über das Attribut der l. Hand veröffentlicht sind, habe ich folgendes mitzuteilen: die l. Hand ist antik, abgesehen vom vordersten Gliede des Daumens und dem Zeigefinger; von dem Attribute ist nur der obere, innerhalb der Hand befindliche Teil erhalten, der eine stabartige Form hat. Der moderne Restaurator hatte an diesen Teil, obwohl die glatte Oberfläche desselben dazu in keiner Weise berechtigt, zunächst einen aus Stuck gearbeiteten Strauß von Ähren und Mohnköpfen angefügt und ersetzte diesen Strauß, nachdem er bei einer im Museum vorgenommenen Umstellung abgebrochen war, durch eine Rolle, ohne jedoch dabei den antiken Teil des Attributes umzuarbeiten. Der Münchener Kopf: Brunn kleine Schriften III p. 332—335 Abb. 52. 53. Über die Serie zusammengehöriger Köpfe: Bull. dell' Inst. 1883 p. 69—70.

368 (257) **Gruppe, ergänzt als Ganymedes neben dem Adler.**

Gefunden zu Falerone in der Provinz Ancona. Ergänzt an dem Knaben die Nase, ein Teil der Unterlippe, beide Arme und beide Füße, am Adler der Schnabel, beinah der ganze r. Flügel, das obere Ende des l. Flügels, die r. Klaue, ein Teil der l., außerdem die Plinthe abgesehen von einem kleinen unter der l. Klaue des Adlers erhaltenen Stücke. Der Knabe ist in großkristallinischem, der Adler in feinkörnigem Marmor gearbeitet; zwischen dem l. Flügel des Adlers und dem Baumstamme klafft eine durchgehende Lücke. Beides beweist, daß die beiden Teile der Komposition ursprünglich nicht zueinander gehörten.

Der Ergänzer hat aus zwei heterogenen Stücken eine Gruppe komponiert, die seiner Auffassung nach Ganymed mit dem Adler im Olymp darstellen sollte. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß Ganymed dann den Becher in der R. halten müßte. Durch die Erkenntnis, daß Knabe und Adler nicht zueinander gehören, fällt natürlich jede Nötigung fort, an der Deutung auf Ganymed festzuhalten. Immerhin wird man ihr angesichts der Erscheinung des Dargestellten einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit nicht abstreiten können. Die Ausführung wirkt in ihrer klar-umgrenzenden Härte erkältend.

Visconti Mus. Pio-Cl. II 36. Pistolesi VI 57. Clarac III pl. 409 n. 706. Overbeck Kunstmythologie II p. 544 n. 37; Atlas VIII 20. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 509 n. 211. Ann. dell' Inst. 1856 p. 94. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen Serie IV Text p. 57 Nachtrag zu n. 206—7 (Herrmann).

369 (261) **Statue des Paris oder Ganymedes.**

Ergänzt die Spitze der Mütze, die Nase, der r. Vorderarm mit dem ihn umgebenden Stücke der Chlamys, die l. Hand mit den Äpfeln, die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Dargestellt ist ein schöner Jüngling, der, den r. Vorderarm auf einen Baumstamm stützend, träumerisch vor sich hinblickt. Die phrygische Mütze, die das lockige Haupt bedeckt, bezeichnet ihn als Orientalen. Bei flüchtiger Untersuchung hatte man früher die l. Hand für antik gehalten und einen Apfel in ihr zu erkennen geglaubt. Damit wäre dann natürlich die Deutung auf Paris mit dem Erisapfel als Richter über die Schönheit der drei Göttinnen bewiesen gewesen, eine Deutung, die ja auch abgesehen davon nahe genug lag. Aber die Hand ist modern und hält drei Äpfel. Das Original der Statue war in der römischen Welt sehr berühmt, und es ist charakteristisch, daß man Wiederholungen antrifft, die nach rechts oder auch nach links gewendet sind, also doch wohl als Pendants gedacht waren. Häufig verraten uns zudem Ungenauigkeiten oder beabsichtigte Variationen, daß es den Bildhauern und Bestellern nicht auf genaue Kopien des Originales ankam. All das spricht für häufige rein-dekorative Verwendung und nicht für die Rückführung auf ein berühmtes Meisterwerk der griechischen Kunst, auf den Paris des Euphranor, wogegen auch die ganz knabenhafte Bildung anzuführen wäre (bei allen Wiederholungen fehlt das Schamhaar); Paris aber war zur Zeit des Urteils schon der Gatte der Oinone. Schwerlich ließe sich dieser Wiederspruch durch den Hinweis auf die dandyhafte Richtung der griechischen Kunst im 4. Jahrhundert wegdisputieren (auch der Apoll vom Belvedere hat kein Schamhaar). Jedenfalls spricht weit größere Wahrscheinlichkeit dafür, in der Statue Ganymedes zu erkennen; auch wäre es nicht unmöglich, daß man die Figur in Rom gelegentlich Attis genannt und zum Schmuck der Gräber verwendet habe. Vgl. n. 186.

Braun Ruinen und Museen p. 510 n. 212. Wiederholungen z. B. Clarac III pl. 396 E n. 664 K, pl. 396 E n. 664 L (vgl. Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 447 n. 39), V pl. 828 n. 2076, pl. 833 n. 2077 A (Michaelis p. 508 n. 16), pl. 833 C n. 2081 B. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 591—592; über Statuenkopien I p. 42ff. (Abhandl. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XX. Bd. III. Abt. p. 566ff.) Arndt la glyptothèque Ny Carlsberg p. 119. Revue archéologique 1904 II p. 343—345.

370 (264) **Statue eines Niobiden.**

Gefunden in Ostia. Ergänzt die Nase, der r. Backenknochen, der untere Teil des vom Hinterkopfe herabhängenden Haares und andere Kleinigkeiten.

Die Statue stellt den jüngsten Sohn der Niobe dar, der hier wie in dem florentiner Statuenzyklus als Einzelfigur behandelt ist, während ihn ein zu Soissons gefundenes Marmorwerk mit einem ihn schützenden Pädagogen zu einer Gruppe vereinigt. Der Knabe flieht nach links, indem er den umgewendeten Kopf nach der Gegend emporrichtet, aus der die tödlichen Geschosse herabfliegen; den r. Arm haben wir uns mit dem Ausdrucke des Schreckens erhoben zu

der zugehörigen Figuren wird auf ungefähr zwei Ellen angegeben. Sie scheinen aus Bronze gearbeitet gewesen zu sein, da die Nachricht vorliegt, daß ein Sturm den Dionysos aus der Gigantomachie nach dem Theater hinabgeschleudert habe, ein Vorgang, der nur bei einer in Hohlguß ausgeführten Figur denkbar ist. In enger Beziehung zu jenem Zyklus steht eine Reihe von Statuetten, die sich in verschiedenen Museen befinden, darunter auch der vatikanische Krieger. Da alle diese Exemplare aus Marmor gearbeitet sind, können sie nicht mit den auf der Akropolis aufgestellten Figuren identifiziert werden. Wohl aber scheinen sie Kopien nach diesen zu sein, und zwar Kopien, die von pergamenischen Bildhauern ausgeführt sind. Dem Versuche, in ihnen Reproduktionen aus römischer Zeit zu erkennen, widerspricht die zwar wenig sorgfältige, aber charaktervolle Ausführung wie der Umstand, daß sie aus dem in Kleinasien oder in der Nähe gebrochenen Marmor gearbeitet sind, dessen sich gerade die pergamenischen Bildhauer bedienten (vgl. n. 884). Die vatikanische Statuette gibt eine Figur aus der Gruppe wieder, in der die Schlacht von Marathon dargestellt war. Der Typus des Gesichtes und die asiatische Mütze deuten auf einen persischen Krieger. Dieser ist vor einem Athener auf das Knie gesunken und sucht mit erhobenem r. Arm einen Schlag zu parieren, den sein Gegner von oben her gegen ihn führt.

Mon. dell' Inst. IX T. 21, 6; Ann. 1870 p. 307—309. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II⁴ Übersichtstafel (nach p. 232) Fig. 189 III 4 p. 241. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 481a. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums II p. 1244 Fig. 1416. Revue archéologique XIII (1889) p. 14 Fig. 9. Löwy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 29 Fig. 13; ders. griech. Plastik p. 118 T. 139, 238. Der von Friederichs-Wolters Bausteine n. 1403—1411 gesammelten Literatur über den Statuenzyklus sind gegenwärtig noch Baumeister Denkmäler II p. 1241 ff., Revue archéol. XII (1888) p. 281 ff., XIII (1889) p. 11 ff., Bull. de correspondance hellénique XII (1889) p. 125 bis 130, Archäol. Anzeiger XVIII (1903) p. 34 n. 13 und Klein Geschichte d. griech. Kunst III p. 67 beizufügen.

373 (37) (ehemals im Braccio nuovo n. 37) **Weibliche Gewandfigur.**

Der Körper wurde 1851 an der Via Appia mit der zugehörigen Basis zwischen dem 5. und 6. Meilenstein gefunden. Nach der Inschrift auf der Basis, die am Fundorte verblieben ist, wurde die Statue, von der nur der Körper erhalten ist, im 1. Jahrh. n. Chr. aufgestellt; 1909 wurde die Figur aus dem Braccio nuovo hierher überführt.

Man hat dem Körper einen antiken, aber nicht zugehörigen Porträtkopf aufgesetzt. Nach dem anspruchsvollen und zugleich suffisanten Ausdrucke des Gesichtes scheint die Dargestellte eine höchst unangenehme Person gewesen zu sein. Die Blätter des Kranzes sind vollständig ergänzt, und es wäre auch eine Ergänzung mit anderen Blättern, Blumen oder Ähren möglich; deshalb läßt sich aus diesem Attribut kein Schluß auf literarische Interessen der Dame ziehen.

Vatikan-Katalog I p. 50 n. 37 T. 5. Münchener archäol. Studien dem Andenken Furtwaenglers gewidmet p. 140. 231 XLIVa.

374 (237) **Kandelaber mit Blätterknäufen.**

Ergänzt der obere Teil des Schaftes nebst der Schale, mancherlei Stücke an dem unteren Teile, die Löwenfüße.

Die Dekoration, die durch den Einfluß barocker alexandrinischer Toreutik bestimmt scheint, ist überreich und läßt hinsichtlich der Harmonie ihrer Bestandteile zu wünschen übrig. Vögel, die im Begriff sind, Insekten und Würmer zu verschlingen, bilden den Reliefschmuck des über dem großen Akanthosknauf ansetzenden Gliedes und machen gegenüber der wuchtigen Fülle der Blättermotive einen überaus kleinlichen Eindruck. Das Gleiche gilt für die weiter oben angebrachten tragischen Masken, wie für die Vögel und die Schlange, die, auf Lotosblumen sitzend, an das oberste Akanthosschema gewissermaßen angeklebt sind.

Pistolesi VI 51. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 505 n. 207. Ein Fragment einer aus Alexandrien stammenden Marmorvase zeigt Pflanzengeschlinge, in deren Windungen eine Heuschrecke und ein Vogel sitzen: Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 71.

375 (240) **Äthiopischer Sklave.**

Unter Pius VI. erworben. Ergänzt die l. Seite des Halses, die r. Schulter mit Brust und Arm, der hintere Teil der Stütze, Teile der Füße, fast die ganze Plinthe.

Die Striegel (vgl. n. 23) und das Salbgefäß, die der Knabe durch einen Ring verbunden in der L. hält, lassen deutlich einen Sklaven erkennen, der seinem Herrn die für das Bad oder für gymnastische Übungen erforderlichen Gegenstände nachträgt. Der Knabe gehört keineswegs zu den vollkommeneren Exemplaren seiner Rasse, zeigt vielmehr die häßlichen Eigenschaften des Negertypus, mit großer Schärfe ausgeprägt. Zweifelhaft ist, ob die r. Hand ursprünglich einen Schwamm hielt. Die Figur würde an Leben gewinnen, wenn diese Hand eine charakteristische Gebärde machte, die dem aufmerksam glotzenden Ausdrucke der Augen entsprach.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 35 (vgl. Tav. b I n. 2 p. 236). Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 506 n. 208. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses III (Wien 1885) p. 6. Athenische Mitteilungen X (1885) p. 383 ff.

376 (243A) **Relieffragment, trinkender Satyrknabe.**

Gefunden an dem nach dem Circus maximus gerichteten Abhange des Palatin (vgl. n. 1879), vormals in der Villa Albani. Ergänzt der Mund, ein Teil des Kinnes, der r. Arm, die l. Hand, die Schale, das Satyrschwänzchen — doch ist dessen Ansatz antik —, das Gesäß, die Grundfläche abgesehen von einem kleinen Stücke hinter dem l. Vorderarme. Der r. Fuß war gebrochen.

Das Fragment rührt von einem großen Prachtrelief her, das einen von einer Nymphe getränkten Satyrknaben darstellte. Die ganze Komposition ist in einem Brunnenrelief des lateranensischen Museums (n. 1147) erhalten, doch sitzt das Knäbchen dort nach l. gewendet; auch steht das Relief hinsichtlich der Güte der Ausführung beträchtlich hinter dem vatikanischen Fragmente zurück, auf dem

besonders der Ausdruck des Genusses im Gesichte des Kleinen in unübertrefflicher Weise wiedergegeben ist. In der Sala degli animali (n. 178) ist das Fragment einer dritten Wiederholung eingemauert, auf der die Komposition des lateranensischen Reliefs abermals im Gegensinne und in Einzelheiten abweichend erscheint. Da die Reliefs rein dekorativen Zwecken dienten, erlaubten sich die Kopisten allerlei Freiheiten. Das vatikanische Fragment ist so vorzüglich, daß es sehr wohl von dem gemeinsamen Originale stammen könnte. Vgl. die Bemerkungen zu n. 1147.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 31. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1034. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXVIII. Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst VIII 2 § 28. Welckers Zeitschrift p. 397. Arch. Zeitung XXI (1863) p. 44 bis 46, p. 55. Vatikan-Katalog II p. 380 n. 214. Papers of the British school at Rome V 1910 p. 193.

377 (246) **Statuette des Pan.**

Gefunden am 11. Mai 1789 zu Roma vecchia an der Via Appia. Ergänzt das r. Horn, die Nase, der l. Arm, der r. Unterschenkel, der l. Fuß, allerlei Flicken, Teil des Gesäßes, der Pfeiler abgesehen vom oberen Ende, die Plinthe.

Neben der mit Hörnern, langem Barte und Bocksbeinen versehenen Gestalt des Pan (vgl. n. 757, 758) schuf die hellenische Kunst noch eine andere jugendliche, an der die tierische Natur nur durch kleine Hörner oder durch Hörner und Ziegenohren angedeutet ist. Die vatikanische Statuette stellt den Gott in dieser Bildung dar. Daß sie auf ein berühmtes Original zurückgeht, beweist der Umstand, daß sich mehrere Exemplare sowohl der Figur wie des Kopfes erhalten haben. Ihr Schöpfer legte einen polykletischen Typus zugrunde, milderte jedoch dessen strengen Stilcharakter, durchdrang das Gesicht mit einem schmachtenden Ausdrucke, stattete die l. Hand mit einer Syrinx aus und legte in den r. Arm ein Pedum. Trotzdem diese Anlehnung an die polykletische Schöpfung unverkennbar ist, war es falsch, den Meister des Pan unter den unmittelbaren Schülern des Polyklet zu suchen, dessen Wirkung sich weit über die Grenzen seiner Schule hinaus verfolgen läßt. Die beste Wiederholung des Kopfes der Statuette — ehemals im Konservatoren-Palast, aus dem sie entwendet wurde, — trägt unverkennbar die Signatur eines anderen großen Künstlers jener Zeit, in dessen Werken auch sonst der bedeutende Eindruck der polykletischen Gestalten zutage tritt: des Kresilas. Da die vatikanische Statuette zur Verzierung eines Brunnens bestimmt war, ist an ihr das Pedum durch ein Gefäß ersetzt, aus dessen Öffnung das Wasser hervorsprudelte.

Reinach répertoire II 1 p. 66 n. 3. Vgl. Riccy dell' antico pago Lemonio p. 129 n. 2. Braun Ruinen und Museen p. 507 n. 209. Vgl. Furtwängler Ann. dell' Inst. 1877 p. 202; Mitteilungen des arch. Institutes in Athen III (1878) p. 293—294; der Satyr aus Pergamon p. 29 Anm. 1.; Meisterwerke p. 480 Anm. 1. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen Serie IV Text zu n. 1136. Roscher mythol. Lexikon III p. 1416 n. 4. — Die richtige Ergänzung der Attribute ergibt sich nach dem gut er-

haltenen Exemplare in Leyden (s. Furtw. Meisterw. Fig. 83). Der oben angeführte Kopf ist publiziert im Bull. com. XV (1887) T. IV p. 57—60. Über den zugrunde liegenden polykletischen Typus vgl. Furtwängler a. a. O. p. 475 T. XXVI/XXVII.

378 (190) Gipsabguß eines Kandelabers.

Das Original wurde 1777 bei Neapel gefunden und gehört zu den Denkmälern, die, nachdem sie unter Napoleon I. nach Paris gebracht worden waren, im Louvre verblieben sind. Das niedrige Piedestal ist antik, aber nicht zugehörig. Nach allen Analogien haben wir vielmehr anzunehmen, daß der Schaft auf einem hohen drei- oder viereckigen Untersatze ruhte. Modern sind die Schale und das mit umgedrehten Akanthosblättern überzogene Kissen, das den Übergang von dem Piedestal zu dem Schafte vermittelt.

Dieser Kandelaber ist der größte, der sich erhalten hat. Er bekundet den Einfluß der stark mit orientalisierenden Elementen durchsetzten Dekoration, die sich zur Zeit des großen Alexander zu entwickeln anfing und unter seinen Nachfolgern zu vollständiger Ausbildung gedieh. Die Art, wie der Reliefschmuck des Schaftes in gürtelförmigen Zonen angeordnet ist, erinnert an die Verzierung ägyptischer Säulen. Zwei der von dem Bildhauer verwendeten Motive sind an dem von Diodor (XVIII 26, 27) beschriebenen Leichenwagen Alexanders des Großen nachweisbar. Die Schuppen, die den obersten Teil des Schaftes umgeben, entsprechen den mit Edelsteinen besetzten Schuppen, die das Dach des Baldachins über dem Kasten jenes Wagens bedeckten. Wie ferner der Schaft des Kandelabers aus einem Schema von Akanthosblättern herauswächst, umgab goldener Akanthos die auf dem Wagen angebrachten Säulen. Der mittlere Abschnitt des Kandelaberschaftes ist mit den Relieffiguren von vier tanzenden Bakchantinnen verziert.

Visconti Mus. Pio-Cl. VII 38. Alles weitere bei Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre p. 291 n. 297 und bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 2130.

379 (198) Brunnenmündung mit Darstellung des Charon.

Vormals in den Giustinianischen Gärten vor Porta del Popolo.

Dargestellt ist die Ausschiffung der Schatten aus dem Nachen des Charon. Der Unterweltschiffer bedeutet einem noch in dem Nachen befindlichen weiblichen Schatten, der in der R. den für die Überfahrt zu zahlenden Obolos zu halten scheint, das Schiff zu verlassen. Zwei Schatten, der vordere wohl eines Mannes, der hintere eines Mädchens, schreiten bereits die Landungstreppe hinab und werden am Ufer von zwei Frauengestalten empfangen, von denen die eine nach dem Spinnrocken, den sie in der L. hält, mit Sicherheit für die Parze Klotho erklärt werden darf. Hingegen stößt die Benennung der anderen auf Schwierigkeiten, da das Attribut ihrer l. Hand unkenntlich geworden ist. Wegen des zweihenkligen Bechers, den sie mit der R. vorstreckt, hat man in ihr Lethe vermutet, die den ankommenden Schatten den Trunk der Vergessenheit darreicht.

Galleria Giustiniani II 126. Cavaceppi raccolta di antiche statue III 56. Visconti Mus. Pio-Cl. IV 35. Millin Gal. myth. pl. 86, 346*. Hirt Götter und Heroen T. 40, 344. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 146, 558. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 420. Braun Ruinen und Museen p. 498 n. 201. Krüger Charon und Thanatos (Berlin 1866) p. 12.

380 (200) **Archaistische Statue des Apollon.**

Ergänzt von Pacetti die untere Hälfte der Nase, Teil des Haarschopfes hinten, Streifen im Halse mit dem Nacken, die Schulterlocken bis auf ein kleines Stück am r. Armansatz, sehr viele Falten, beide Vorderarme, der Köcher, das r. Knie, die Füße mit dem darüber fallenden Gewandrande, die Plinthe. Von dem Tiere sind nur die beiden auf dem r. Beine des Gottes aufliegenden Pfoten antik.

Der Ergänzer hat aus der Figur, obwohl der Körper das männliche Geschlecht in der unzweideutigsten Weise bekundet, fälschlich eine von ihrem Hunde begleitete Artemis gemacht. Doch genügt der antike Tatbestand, um in der Statue vielmehr Apoll als Kitharöden zu erkennen. Die Kithara hing an dem über die Brust reichenden Riemen und berührte den Körper auf der l. Seite an der Stelle, wo der Ergänzer den Köcher beigefügt hat und noch ein halbmondförmiges Fragment des ursprünglich dort eingreifenden Gegenstandes vorhanden ist. Mit der L. hielt der Gott das vordere Horn der Kithara umfaßt; in der vorgestreckten R. wird er eine Schale gehalten haben. Das Tier, das schmeichelnd die Vorderpfoten auf den r. Schenkel des Gottes legt, war kein Hund, sondern der dem Apollon heilige Greif.

Guattani mon. ined. per l'anno 1786 Ottobre T. III p. 76. 84. Visconti Mus. Pio-Cl. III 39. Clarac III pl. 405 n. 693. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II T. XVI 181. Vgl. Zoega bassirilievi antichi I p. 236 not. 27 und in Welckers Zeitschrift p. 353. Braun Ruinen und Museen p. 498 n. 202. Overbeck Kunstmythologie IV p. 178 n. 2.

381 (203) **Statuette des Thanatos (?).**

Ergänzt die Nase, der Mund, das Kinn, Teile der r. Wange und des Halses, des Köcherbandes und des Köchers, der l. Arm, der r. Arm mit der Fackel. Doch ist die Flamme der Fackel antik; sie hängt mit dem plastisch gebildeten Feuer zusammen, das von dem Altar emporlodert.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie n. 183, ist aber unbeflügelt, und auch in bezug auf Haltung und Stellung verändert. Möglicherweise erkannte man in ihr den Todesgott; keinesfalls aber dürfen wir diese Deutung von ihr auf die größeren, getreu nach dem Originale kopierten Figuren des gleichen Typus übertragen.

Gerhard antike Bildwerke T. 93, 2; Prodromus p. 336. Reinach répertoire II 2 p. 488 n. 1. Vgl. Bull. dell' Inst. 1877 p. 152. Furtwängler Meisterwerke p. 542.

382 (204) **Niobidensarkophag.**

Gefunden in der Vigna Casali vor Porta S. Sebastiano, vom Kardinal Casali dem Papste Pius VI. geschenkt. Ergänzt der l. Arm Apolls mit dem Bogen, beide Vorderarme der Artemis (nebst Pfeil und Bogen), das Gesicht der in der Mitte befindlichen Niobetochter und andere unbedeutende Stücke.

Die Reliefs des Sarkophages zeigen einen entschieden malerischen Charakter. Der Mißgriff, den der Bildhauer beging, indem

er die Gottheiten, durch deren Pfeilschüsse die Niobiden fallen, in unmittelbarer Nähe der Getroffenen darstellte, erklärt sich unter der Voraussetzung einer malerischen Vorlage in der natürlichsten Weise. Für den Maler war es ein Leichtes, die Götter durch die Anordnung in dem Raume und durch die Farbe als in der Ferne befindlich zu charakterisieren, unmöglich dagegen für den Sarkophagarbeiter, wenn er seine Platte, ohne größere Zwischenräume zu lassen, mit einer Reihe von Figuren auf dem gleichen Plane füllen wollte. Auch kehrt eine Gruppe unseres Sarkophages, die der Amme mit dem verwundeten Mädchen, auf einer in Pompei gefundenen Marmorplatte wieder, deren Malerei denselben Mythos zum Gegenstande hat. Überhaupt bekunden die Reliefs dieses Sarkophages in der vielseitigsten Weise die Benutzung von anderswoher bekannten Motiven, wobei es dahin gestellt bleiben muß, inwieweit diese Motive bereits in der malerischen Vorlage enthalten waren, die der Steinmetz benutzte, oder von diesem selbständig beigefügt sind. Die Figuren des Apoll und der Artemis wiederholen bekannte Typen. Das unmittelbar vor Apoll befindliche, in den Rücken getroffene Mädchen zeigt ein ähnliches Motiv wie die häufig wiederkehrende Figur einer rasenden Bakchantin. Die auf der r. Seitenfläche angebrachte Gruppe eines Niobiden, der seinen niedersinkenden Bruder stützt, findet sich anderswo benutzt zur Darstellung von Pylades, wie er den nach wahnsinnigem Rasen zusammenbrechenden Orest auffängt (vgl. n. 1212).

Unweit des l. Endes der Hauptseite, unmittelbar vor Artemis, sieht man Niobe, eine sterbende Tochter umfassend. Die charakteristischen Typen einer greisen Amme, die um ein verwundetes Mädchen beschäftigt ist, und eines Pädagogen, der einen Knaben zu schützen sucht, bringen durch ihren Gegensatz zu den idealschönen Gestalten der Niobiden Abwechselung in die Darstellung. Da einer der Jünglinge auf der Hauptseite zwei Speere hält und neben der auf der r. Seitenfläche angebrachten Gruppe ein Pferd einhersprengt, hat man anzunehmen, daß die Söhne der Niobe, als sie vom Verderben ereilt wurden, der Jagd oblagen, wie sie auf einem pompeianischen Wandgemälde und auf einem im lateranischen Museum befindlichen Sarkophage (n. 1209) dargestellt sind. Der Deckel zeigt rechts die Leichen der Söhne, links die der Töchter. Ein den Hintergrund überziehender Vorhang beweist, daß man sich diese im Innern des Hauses befindlich zu denken hat.

Visconti Mus. Pio-Cl. IV 17, 17a. Hirt Götter und Heroen T. XIV 118, 119. Pistolesi VI 40, 41. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 375. Braun Ruinen und Museen p. 500 n. 204. Stark Niobe p. 179. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1823. Die pompeianische Marmorplatte: Robert, 24. Hallisches Winckelmannsprogramm mit Tafel; vgl. zuletzt Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum XXVII (1911) p. 169 T. III 9. Das Wandgemälde: Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1883 T. III p. 163 bis 168.

383 Statue eines Knaben aus dem julischen Geschlechte.

Gefunden in der Apsis der Basilica von Otricoli. Ergänzt ein Teil des Hinterkopfes, der r. Vorderarm, der l. mit dem bedeckenden Gewandteile, Stücke an der Plinthe.

Dargestellt ist ein mit Tunika und Toga bekleideter Knabe von etwa 15 Jahren, dessen Kopf an den Familientypus der Julier erinnert. Er trägt an einem über die Brust herabhängenden Riemen die für die freigeborenen römischen Knaben bezeichnende Bulla, eine mit Amuleten gefüllte, metallene Kapsel, die zugleich mit der Toga praetexta abgelegt wurde, wenn der Knabe die körperliche Reife erreicht hatte und die Toga virilis anlegte. Die Toga dieser Statue ist demnach die praetexta, deren purpurner Besatzstreif ursprünglich wohl durch Farbe hervorgehoben war. Da die Physiognomie auf einen Julier schließen läßt und in demselben Gebäude mit dieser Figur zwei Statuen des Augustus (s. n. 313) und eine angebliche Statue der Livia (n. 241) gefunden wurden, so hat man den Knaben für den Neffen des Augustus, Marcellus, erklärt. Doch ist diese Deutung nicht mehr haltbar, seitdem ein Gelehrter diesen Marcellus mit großer Wahrscheinlichkeit in einer zu Pompei gefundenen Porträtsstatue erkannt hat, deren Gesichtsbildung sich wesentlich von der der vatikanischen Figur unterscheidet.

Visconti Mus. Pio-Cl. III 24 (vgl. Tav. a II 4 p. 229); Iconographie romaine II pl. 19 n. 6, 7, pl. 19a n. 2; p. 41. Pistolesi VI 39. Clarac V pl. 902 n. 2311. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 122—124 Fig. 17. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 499 n. 203. Kekulé über einen bisher Marcellus genannten Knabenkopf (Berliner Winckelmannsprogramm 1894) p. 5—6. — Über die Bulla: Marquardt-Mau Handbuch der römischen Altertümer VII p. 84, p. 124. Daremberg-Saglio dictionn. des ant. I p. 754 ff. Pauly-Wissowa Realencyklopädie III p. 1048 ff. — Über die pompeianische Statue: Mau statua di Marcello, nipote di Augusto (Napoli 1890).

384 (148) Satyr mit einem Knaben auf den Schultern.

Gefunden im 23. Regierungsjahre Pius' IX. (1869—70) am Lateran bei den Sancta sanctorum. Ergänzt am Satyr die aus Glasfluß eingesetzten Augen, die Nase, die Arme, das Gesäß, die Beine nebst den benachbarten Stücken des Unterleibes, am Knaben der Kopf, der r. Arm mit der Schulter, die Rückseite des l. Oberarmes, der l. Vorderarm, der l. Unterschenkel mit dem Knie, das r. Knie mit der Hälfte des Oberschenkels, der r. Fuß. Auch der Stamm und die Plinthe sind modern. Von dem Panther ist nur der Kopf deutlich als antik erkennbar. Da dieses Fragment in keiner Weise mit dem antiken Bestande der Gruppe zusammenhängt und aus anderem Marmor gearbeitet ist, so kann es nichts mit der Gruppe zu tun haben.

Ein junger Satyr tummelt sich lustig einher, während ein Knabe rittlings auf seinen Schultern sitzt. Bei der mangelhaften Erhaltung der Knabenfigur bleibt es zweifelhaft, ob wir darin den jungen Dionysos oder einen Satyrknaben zu erkennen haben. Der Umstand, daß am Rücken kein Schwänzchen sichtbar ist, reicht zur Entscheidung dieser Frage nicht aus, da die Satyrn öfters ohne diese animalische Zutat dargestellt wurden, doch spricht die ungleich größere Wahrscheinlichkeit dafür, daß der Satyr seinen jungen Herrn Dionysos selber trägt. Bei der sicheren Weise, in der der

Knabe sitzt, scheint es, daß der Satyr ihn mit beiden Händen fest hielt, mit der R. am r. Beine, mit der L. am l. Ärmchen. In der erhobenen R. hielt der Knabe wohl ein Attribut, vielleicht einen Thyrsos, mit dem er, wie mit einer Reitpeitsche, den ihn tragenden Satyr antrieb.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 T. IV p. 115—119. Reinach répertoire II 1 p. 130 n. 4.

385 (113) **Sarkophag, Protesilaos und Laodameia.**

Gefunden an der Via Appia nuova in dem aus Ziegeln aufgeführten Grabmonument, das dicht hinter dem zweiten Meilensteine liegt.

Die Reliefs behandeln den Mythos im wesentlichen nach einer Tragödie des Euripides, deren Held Protesilaos war. Doch hat der Sarkophagarbeiter, wie es häufig geschah, die chronologische Reihenfolge der Szenen in der Mitte der Hauptseite durch eine Gruppe unterbrochen, in der das mythische Ehepaar dem in dem Sarkophage beizusetzenden römischen Paare assimiliert ist. Die Köpfe der beiden Figuren sind nur skizziert, da der Sarkophag auf Vorrat gearbeitet war und es dem Besteller überlassen blieb, die erforderlichen Porträts herausmeißeln zu lassen. Das Relief der l. Seitenfläche zeigt den Abschied des Protesilaos von seiner Gattin Laodameia. Hierauf folgt am l. Ende der Hauptseite der Tod des Protesilaos. Der Held ist gefallen, sowie er das Schiff verlassen und den troischen Boden betreten hat. Über der Leiche sieht man den verhüllten Schatten und davor Hermes, der sich anschickt, ihn in die Unterwelt zu führen. Als Laodameia den Tod ihres Gatten vernommen hatte, suchte sie Trost darin, daß sie ein Bild des Protesilaos liebkoste und unter den im Kultus des chthonischen Dionysos üblichen Gebräuchen verehrte, beschwor aber zugleich die Götter, ihren Gemahl, sei es auch nur für kurze Zeit, wiederum zum Leben zu erwecken und ihr ein Wiedersehen mit ihm zu gewähren. Die links von der Mitteldarstellung angebrachte Gruppe deutet die Erfüllung dieses Wunsches an: der wieder zum Leben erstandene Protesilaos wird von Hermes seiner Gattin zugeführt. Die rechts von der Mittelgruppe wiedergegebene Szene scheint das kurze Zusammensein der beiden Gatten darzustellen. In der klagend auf dem Lager liegenden Frauengestalt will man Laodameia, in dem neben ihr sitzenden Jüngling Protesilaos erkennen. Die szenische Maske, die hinter Laodameia in einer Ädicula aufgestellt ist, die daneben hervorragenden Thyrsen wie die vor dem Lager liegenden Flöten und Becken sollen auf den bakchischen Kultus deuten, den Laodameia ihrem toten Gatten widmete, die im Hintergrunde sichtbare verhüllte Jünglingsgestalt das Bild sein, in dessen Liebkosung und Verehrung die junge Witwe Trost zu finden suchte. Am r. Ende der Hauptseite sieht man Hermes, wie er Protesilaos

nach kurzem Aufenthalt in der Oberwelt wiederum dem Totenschiffer Charon übergibt. Hieran schließt sich auf der r. Seitenfläche die Darstellung von drei für die Unterwelt bezeichnenden Gestalten an, des Sisyphos, der sich mit dem Felsblock abmüht, des auf das Rad geflochtenen Ixion und des Tantalos, der vergeblich das labende Wasser zum Munde zu führen versucht.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 223 n. 210). S. Bartoli gli antichi sepolcri T. 55, 56. Bartoli-Bellori Admiranda T. 75—77. Visconti Mus. Pio-Cl. V 18, 19. Pistolesi VI 22. Inghirami Galleria omerica I 48. Wiener Vorlegeblätter Serie B XI 3. Weiteres bei Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke p. 329 n. 2. Vgl. Welckers Zeitschrift p. 428; alte Denkmäler III p. 557—558. Braun Ruinen und Museen p. 487 n. 187. Ann. dell' Inst. 1860 p. 366, 1862 p. 165. Hermes XX (1885) p. 127 ff.

386 (118A) **Ganymed vom Adler entführt,** nach Leochares.

Vormals im Besitze des Bildhauers Pacetti. Ergänzt Flicken im Stamme oben, der Kopf und die Flügel des Adlers, am Ganymed die Nase, das Kinn nebst der Unterlippe, der Hals mit dem unteren Rande der Locken im Nacken und dem oberen Rande der Chlamys auf den Schultern wie im Nacken, Teile der Falten auf der Brust und in dem herabhängenden Teile des Stoffes, der r. Vorderarm mit dem Pedum, beinah der ganze l. Arm, beide Beine vom Knie abwärts mit Ausnahme des an dem Stamme anliegenden l. Fußes, an dem wieder der große Zehen modern ist, die Ränder der Plinthe fast ganz. Von dem Hunde waren nur die Pfoten und das Gesäß erhalten. Abgesehen von der dem l. Arme des Ganymed gegebenen Richtung scheint der Ergänzer im wesentlichen das Richtige getroffen zu haben.

Leochares, ein athenischer Bildhauer, der zur Zeit Philipps II. von Makedonien und dessen Sohne, Alexanders des Großen, tätig war, stellte, angeregt, wie es scheint, durch malerische Kompositionen, in denen die gleiche Szene behandelt war, in einer Bronzegruppe die Entführung des Ganymed durch den Adler dar. Plinius (n. h. 34, 79) bemerkt hierüber, man sehe es dem Adler an, wie er sich bewußt sei, was für einen Raub und für wen er ihn davontrage, und wie er sich bemühe mit seinen auf das Gewand des Jünglings gelegten Krallen den zarten Körper zu schonen. Die vatikanische Gruppe stimmt mit diesen Angaben überein. Der Adler hat den Jüngling vorsichtig gepackt; die Klauen liegen nicht auf dem nackten Körper, sondern auf dem darüber geschobenen Gewande und die Krallen sind seitwärts gebogen, derartig, daß ihre Spitzen das Fleisch nicht verletzen können. Leochares hat das schwierige Problem, das Emporschweben des Adlers zu vergegenwärtigen, in meisterhafter Weise gelöst. Als Stütze dient der Gruppe ein Baum, der zugleich die dem dargestellten Momente vorhergehende Situation andeutet; denn er läßt darauf schließen, daß Ganymed, ehe er vom Adler erfaßt wurde, unter dem Baume saß und die Syrinx spielte, die nunmehr dem Jüngling entfallen ist und auf dem Rasen liegt. Betrachtet man die Gruppe in der Vorderansicht, für die sie ausschließlich berechnet ist, so bleibt es dem Auge verborgen, daß der Adler mit dem Unterkörper an dem Stamme haftet. Außerdem wird das

Emporsteigen dadurch veranschaulicht, daß beide Köpfe — auch der des Hundes, der in der Hauptsache sicher richtig ergänzt ist — nach oben gerichtet sind. Der l. Arm des Knaben war nach der Auffassung des Ergänzers jubelnd erhoben. Doch fragt es sich, ob wir nicht vielmehr anzunehmen haben, daß der Unterarm nach dem Kopfe zu gebogen war und die Hand die Stirne beschattete, eine Bewegung, wie sie die griechische Kunst mit Vorliebe Figuren beilegte, die in sonnenhelle Ferne blicken.

Guattani Monum. ant. inediti 1786 Giugno T. II p. 47f. 84. Visconti Mus. Pio-Cl. III 49. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II[4] p. 94—97 Fig. 166, p. 110 Anm. 6; Kunstmythologie II p. 521 n. 8, Atlas VIII 4. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 815 Fig. 891. Roscher Lexikon I 2 p. 1597. Jahrbuch d. arch. Inst. VII (1892) p. 175. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 158. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 315 Fig. 160. Reber-Bayersdorfer klass. Skulpturenschatz T. 542. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. LVIII 6. Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst[2] T. VIII 9. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[8] I p. 282 Abb. 519. Sybel Weltgeschichte d. Kunst[2] p. 277. Collignon Scopas et Praxitèle p. 115 Fig. 24. Vgl. Ann. dell' Inst. 1867 p. 339—343. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1246. Vgl. noch Furtwängler Sammlung Sabouroff II zu Taf. CXLVII. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 377ff.

Galerie der Tapeten des Raffael.

387. 388 Hermenbüsten des Sokrates und Platon.

Die Büste des Platon steht links neben dem Eingang zur Galleria geografica, die des Sokrates der des Platon gerade gegenüber. Bis zum Jahre 1909 standen beide Büsten in dem Casino des Pirro Ligorio in den vatikanischen Gärten.

Beide Büsten hingen ursprünglich mit den Rückseiten zusammen und bildeten so eine Doppelbüste des Sokrates und seines großen Schülers. Erst in moderner Zeit hat man sie auseinandergesägt. Nach der Angabe der Augensterne stammen sie aus antoninischer Zeit. Vgl. zu dem Porträt des Sokrates n. 809—811, zu dem des Platon n. 261.

Jahrbuch des arch. Inst. I (1886) p. 71 n. 3 T. 7. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1334 Abb. 1491. Vgl. Bernoulli gr. Ikonographie I p. 186 n. 7. II p. 27 n. 4. Kekule von Stradonitz die Bildnisse d. Sokrates (Abhandl. d. kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1908) p. 56.

Galleria geografica.

Die Beschreibung beginnt auf der rechten Seite für den, der aus der Galerie der Tapeten kommt.

389 (7) Bärtiger griechischer Porträtkopf.

Ergänzt die Büste, die Nase, Flicken in der Stirn und dem r. Auge, das l. Ohrläppchen.

Der Kopf gibt in schlicht-realistischem Stile das Bild eines bejahrten Mannes wieder, dessen ernste, nicht sehr bedeutende Züge von schwerer Gedankenarbeit durchfurcht sind. Augenscheinlich war der Dargestellte ein griechischer Philosoph, den wir uns in

Anbetracht seiner wenig gepflegten Mähne und des dichten Bartes wohl als Anhänger der kynischen Philosophie denken mögen. Seine Zeit muß die Alexanders d. Gr. gewesen sein.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 633. 634. Vgl. Beschreibung Roms II 2 p. 279 n. 7.

390 (10) **Kopf des bärtigen Hermes.**

Für den Vatikan erworben unter Clemens XI. Ergänzt die Büste bis auf die l. Schulter, die freistehenden Teile der Locken und die Nase.

Der Kopf gibt in einfacher Arbeit ein schönes Original aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wieder (besonders gelungen sind die Augen; seltsam ist der Irrtum des Kopisten in der Anlage der Scheitellinie). Man nannte früher all diese bärtigen Götterhermen Bakchos; jetzt ist nachgewiesen, daß wir in ihnen vielmehr den bärtigen Hermes zu erkennen haben.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 7. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 279 n. 10. — Bei Furtwängler Collect. Somzée n. 19 ist ein Hermenkopf publiziert, der den gleichen Typus in etwas jüngerer Stilisierung darstellt (höhere Stirne, lebhaftere Modellierung); man kann zweifeln, ob hier ein eigenes Original zugrunde liegt, oder ob die Veränderungen lediglich der Kopistenwillkür zuzuschreiben sind. Das Ursprüngliche ist jedenfalls die ältere Fassung.

391 (13) **Kopf des Chrysippos.**

Ergänzt die Büste, die Nase, die Ohren und ein Teil des Kinnes.

Der Kopf ist eine äußerst sorgfältig gearbeitete Wiederholung jenes Porträt-Typus, den man jetzt mit Bestimmtheit Chrysippos nennen kann. Vgl. alles Nähere unter n. 822. Der Kopf ist hier nicht so stark in den Nacken gelegt, wie dort und in anderen Exemplaren. Deutlicher als dort ist hier zu erkennen, daß das Original in Bronze gearbeitet war.

Beschr. Roms II 2 p. 279 n. 13.

392 (17) **Weiblicher Idealkopf.**

Ergänzt die beiden Schultern und die Nasenspitze.

Der kaum lebensgroße Kopf, der von einer Herme stammt, wurde früher wegen oberflächlicher Ähnlichkeit mit einigen lesbischen Münztypen unter die Bildnisse der Sappho gerechnet. Doch ist jene Ähnlichkeit, wie gesagt, viel zu allgemein; andererseits fehlen dem Gesichte die individuellen Züge, die der gleichen Deutung eines anderen Kopfes in Villa Albani (n. 1882) eine gewisse Berechtigung verleihen. Wahrscheinlich ist Aphrodite oder Peitho dargestellt. Das Original der sorgfältig, aber glatt gearbeiteten Kopie muß ein Werk aus der späteren Zeit und Umgebung des Pheidias gewesen sein.

Sandrart teutsche Akademie, Bildn. T. U r. Visconti Mus. Pio-Clem. VI T. IV 2. Pistolesi VI 98. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 67 Abb. 11 (s. dort p. 62 ff. alles Nötige über die Münzen usw.). — Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 279 n. 17. Münchener Jahrbuch 1910 I p. 6ff.

393 (18) **Doppelbüste des Bias und Thales (?).**

Gefunden in der Villa Fonseca auf dem Monte Celio. Ergänzt die Büste, am Bias die untere Hälfte der Nase und die Unterlippe. Das ganze Gesicht dieses Kopfes war von dem Übrigen gebrochen; längs der Bruchlinie ist ein Streifen eingesetzt. An dem andern Kopfe sind ergänzt die Nasenspitze, ein Teil der Stirn und des r. Ohres.

Der eine der beiden Köpfe geht auf das gleiche Original zurück, wie der Hermenkopf des Bias von Priene im Musensaal (n. 275), nur ist die Arbeit hier weit summarischer, aber auch ausdrucksvoller; die Wangen sind tiefer eingefallen, und der pessimistische Zug ist stärker hervorgehoben. Aller Wahrscheinlichkeit nach stellt nun der andere Kopf auch einen der sieben Weisen dar. Er hat ein schmales Gesicht mit vornehmen Formen, tief eingesunkenen Schläfen und Wangen und einem Ausdruck bitterer Trauer und Entsagung in Mund und Augen. Die leise Neigung des Kopfes trägt — recht im Gegensatz zu der aufrechten Haltung des Bias — wesentlich zur Verstärkung dieses Eindrucks bei. Man hat für den Dargestellten den Namen des Thales in Vorschlag gebracht, da seine Heimat Milet der des Bias benachbart lag, und beide Männer in dem Reigen der sieben Weisen gewöhnlich nebeneinander aufgeführt werden. Das verkörperte Wesen — bei Idealporträts, um die es sich hier handelt, ein doppelt-bedeutsames Moment — will jedenfalls weder zu der Persönlichkeit des Pittakos noch zu denen des Cheilon oder Kleobulos passen. Auch das Bildnis des Periandros ist von diesem verschieden (n. 274). So käme höchstens noch Solon in Betracht. Er hat ebenso wie Thales in seinem Alter die bittersten Enttäuschungen auf politischem Gebiete erlebt, die jene Züge der Entsagung erklären könnten; aber er war doch durchaus ein Mann der Praxis und Energie, zu dem weder die Formen noch die Haltung des Kopfes recht stimmen wollen, und so wird jene Deutung auf den ältesten Philosophen und Gelehrten Joniens doch als die wahrscheinlichste von allen erdenklichen bestehen bleiben.

Visconti Museo Pio-Clem. VI 24; ders. iconographie grecque I T. Xa p. 149 ff. Pistolesi VI 10, 2. Bernoulli gr. Ikonographie I p. 46 ff. Abb. 6. 7. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 280 n. 18.

394 (19) **Doppelbüste des Homer und Hesiod (?).**

Fundort der gleiche, wie bei n. 393. Ergänzt die Büste, am Homer die Nase, die Oberlippe, ein Teil der r. Braue, am Hesiod die Nase, Teile der Brauen, der Stirn und des Oberkopfes. Beide Köpfe sind sehr verwaschen und bestoßen.

Der eine Kopf stellt Homer in dem bekannten hellenistischen Typus dar (vgl. n. 823—825). Den anderen Kopf hat man auf Archilochos oder Hesiod gedeutet. Beide Dichter werden in der literarischen Überlieferung neben Homer genannt. Aber die schlichten, etwas trüben, leidenschaftslosen Züge des Kopfes wollen zu der kühnen Persönlichkeit des weit herumgeworfenen, rachsüchtigen Pariers

gar nicht passen, wohl aber zu der des bäuerlich beschränkten, philisterhaft-moralisierenden, religiös-spintisierenden Boiotiers. Die künstlerische Leistung war augenscheinlich weder in der Kopie noch in dem Originale, das wir dem 4. Jahrhundert v. Chr. zuschreiben dürfen, bedeutend.

Visconti Mus. Pio-Clem. VI 20; ders. iconographie grecque I T. II 5. 6. p. 78 ff. Nibby Mus. Chiaramonti I 20: Pistòlesi VI 99. Baumeister Denkm. d. klass. Altertums I p. 116 Abb. 121. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 9 n. 4; p. 29f. Abb. 3. 4; p. 33f. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 280 n. 19. Christ Gesch. d. griech. Literatur (5. Aufl. bearb. von Schmid) I p. 176 Anm. 6.

395 (21) **Kopf des Antisthenes.**

Gefunden in der Villa des Hadrian bei Tivoli, im Bereiche der Villa Fede. Ergänzt die Büste und die untere Hälfte der Nase.

Der Kopf geht auf das gleiche Original zurück, wie die bezeichnete Herme des Philosophen im Musensaal n. 279, ist aber ungleich sorgfältiger gearbeitet, allerdings auch weniger lebendig in Modellierung und Ausdruck, was z. T. dadurch bedingt wird, daß der Kopf hier gerade auf dem Halse sitzt. Man sieht an dieser Kopie noch deutlicher, als an jener, daß die Originaldarstellung in Bronze gearbeitet war. Nach dem stilistischen Charakter seiner Ausführung zu urteilen, scheint der Kopf im Auftrag des Hadrian für die Villa, in der er wieder zutage kam, gearbeitet zu sein.

Visconti Mus. Pio-Clem. VI 35, 2; ders. iconographie grecque I T. XXII, 1. 2 p. 263 ff. Penna viaggio pittorico d. Villa Adriana III T. 80, 1. Pistolesi VI T. 100, 1. Baumeister Denkm. d. kl. Altert. I p. 86 Abb. 90. Winnefeld die Villa des Hadrian bei Tivoli p. 162. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts 443. 444. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 280 n. 21. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 5f. n. 2.

396 (23) **Archaischer Jünglingskopf.**

Ergänzt der unterste Teil der Nase, beide Ohren und die Büste.

An den Halsmuskeln erkennt man, daß der Kopf ursprünglich stark nach seiner r. Schulter gedreht und gehoben war. Das läßt auf eine sehr lebhafte Bewegung des zugehörigen Körpers schließen. In der Tat stammt denn auch der Kopf von einer Wiederholung jener interessanten Darstellung eines Diskobolen, die der altertümlichsten unter den vier bekannten Hermen des ehemaligen Museo Ludovisi (n. 1295) zugrunde liegt. Die derben flächigen Formen, die vorspringenden Lider und hochstehenden Ohren, vor allem aber das übermäßig entwickelte Kinn verraten eine Schöpfung aus dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr., wozu denn auch der stilistische Charakter des Torso stimmt, wie wir ihn mittels jener Herme kennen lernen, eine Schöpfung aus dem weiteren Schulkreise des Kritios und Nesiotes, der Meister der Tyrannenmörder. Die Haare sind an dem vatikanischen Kopfe wie eine flach anliegende Lederkappe gebildet, auf der die einzelnen Strähnen und Locken einst gemalt waren. Wir finden dieselbe Art der Wiedergabe auch an griechischen Originalskulpturen der genannten Epoche: an

mehreren Köpfen der Giebel und Metopen vom Zeustempel in Olympia. Merkwürdig ist nur die Verwendung der beschriebenen Technik in unserm Falle, da das Original dieses Diskobolen, nach dem Motive der Figur zu urteilen, doch augenscheinlich in Bronze gegossen und das Haar dann natürlich, wenn auch nicht plastisch durchgeführt, doch wenigstens ziseliert war. Immerhin wird der Künstler die Masse der Haare doch so einheitlich und flächig gehalten haben, daß der Kopist, um diesen Effekt bei der Übertragung in Marmor wieder zu erreichen, eine Technik zur Anwendung brachte, die er an Marmor-Originalen derselben Epoche beobachtet hatte, der auch der Diskobol entstammte.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI T. IV 1. Röm. Mitteil. I (1886) T. IV p. 79f. Neue Jahrbücher für Philologie I (1900) T. I p. 12 u. 15. Vgl. Beschreibung Roms II 2 p. 280 n. 23. Br. Sauer das sog. Theseion p. 223.

397 (31) **Kopf eines griechischen Philosophen.**

Ergänzt die Büste bis auf einen Teil der l. Schulter, Teile der Nase der Unterlippe, des Schnurrbarts und der Bartlocken.

Der Kopf stammt von einer Hermenbüste. Er ist mit lebhaftem Ausdruck etwas nach der r. Schulter gewendet. Bart und Haupthaar sind ziemlich wirr, die Lippen geöffnet, die Ohren z. T. von Haaren bedeckt. Es dürfte ein Original aus dem Beginn der hellenistischen Zeit zugrunde liegen.

Arndt-Bruckmann gr. u. röm. Porträts n. 635. 636. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 281 n. 31.

398 (32) **Kopf eines griechischen Philosophen.**

Ergänzt die Büste und die Nase.

Der Kopf, dessen Antlitz die Spuren bitterer Schmerzen und ernster Gedanken trägt, ist geradeaus gewendet. Die Ausführung ist schlicht und lebendig, nur am Hinterkopfe vernachlässigt. Zu der Behandlung der Haare und Bartlocken sind die Porträts des Epikur zu vergleichen (n. 283, 831, 1109); in seiner Zeit oder wenig später muß das Original des Kopfes entstanden sein.

Arndt-Bruckmann gr. u. röm. Porträts n. 667. 668. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 28, n. 32.

399 (41a) **Kopf des Sokrates.**

Ergänzt die Büste, die Nasenspitze, ein Teil des l. Schnurrbarts die r. Wange und r. Ohrmuschel.

Vgl. hierselbst n. 403 und die Ausführungen zu n. 809—811.

Bernoulli griech. Ikonographie I p. 190 n. 30. Kekule von Stradonitz die Bildnisse des Sokrates (Abhandl. d. kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1908) p. 56f.

400 (47) **Kopf der Athena** (?).

Ergänzt einige Flicken an Kinn, Lippen, Oberlidern, Nasenwurzel und r. Ohrläppchen. Die Augäpfel bestehen aus grauem Stein (Chalcedon?). Iris und Pupille waren aus anderem Material (Glasfluß?) in die gerauhten Vertiefungen eingesetzt. Der bleierne Stift, der sich im Innern dieser Vertiefung an dem r. Auge erhalten hat, kann nur zur Befesti-

gung des Augapfels, nicht etwa zum Festhalten der Iris bestimmt gewesen sein; auch kann er nicht zur Markierung der Pupille gedient haben, da das entsprechende Loch im l. Auge — jetzt mit Kohle (?) gefüllt — nicht in der Mitte der Vorderfläche, sondern seitlich oben sitzt. Die Wimpern sind aus dünnen Bronzestreifen geschnitten und um die Augäpfel gelegt. Von den feinen Spitzen sind nur am l. Unterlide einige erhalten. Über der Stirn sind zwei tiefe runde Löcher eingebohrt, über der l. Schläfe ein drittes; sie konvergieren nach innen. Der Hinterkopf ist nicht in voller Rundung ausgeführt und rauh gelassen.

Der Kopf — eine griechische Originalarbeit aus dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. — stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Akrolith, d. h. einer Statue, an der nur die sichtbaren Fleischteile in Marmor ausgeführt waren, alles übrige aus Holz bestand, das mit einer Hülle von Goldblech bedeckt war. Die drei Löcher in Stirn und Schläfe sind für Marmorzapfen zu klein, für Bronzestifte zu groß, für Holzpflöcke gerade ausreichend. Der Hinterkopf müßte sorgfältig bearbeitete Anschlußflächen haben, wenn das Fehlende aus Marmor gearbeitet und angestückt gewesen wäre; andererseits hätte der Künstler die Form in vollerer Rundung stehen lassen, wenn er darauf nur eine dünne metallene Schicht hätte befestigen wollen. Das Bruststück endlich läuft nicht keilförmig nach unten zu, wie es regelmäßig bei Köpfen der Fall ist, die in einen steinernen Körper eingesetzt waren; vielmehr bildet die Unterseite eine gerauhte, nach vorn geneigte Fläche. Auch sind die Ränder nicht glatt gearbeitet, wie es zum Anschluß an andere Marmorränder notwendig gewesen wäre. Das ganze Bruststück entspricht in seiner unbestimmten Form keinem erdenkbaren antiken Gewandausschnitt; endlich sind weder die Halsgrube, noch die Schlüsselbeine angedeutet. Augenscheinlich verschwand all das den Blicken des Betrachters unter den übergreifenden Rändern der Umhüllung aus Goldblech. Da in dem Ohrläppchen Gehänge befestigt waren, gehörte der Kopf zu einer weiblichen Figur. Das Fehlende auf Ober- und Hinterkopf war sicherlich nicht nur eine Haartour — weshalb hätte man eine solche besonders arbeiten und anstücken sollen? —, sondern eine Bedeckung mit hohem zerbrechlichen Schmucke, am wahrscheinlichsten ein Helm der attischen Form, unter dessen oberem Rande lebhaft bewegte Haarwellen aus Goldblech die Stirn umgrenzten, während langgelöste Strähnen über den Rücken und die Schultern niederfielen. Demnach hätte der Akrolith Athena dargestellt.

Der Kopf erinnert in seinen Formen an die Werke aus der Schule des Kritios und Nesiotes, deren weiteren Kreisen wir seinen Künstler zuschreiben dürfen. Augenscheinlich war dieser kein Meister ersten Ranges. Vielleicht trifft eine Beobachtung das Richtige, nach der man in dem Kopfe auf Grund mancher Ähnlichkeiten mit den Kopftypen der entwickelten selinuntischen Metopen ein Werk der

sicilisch-archaischen Kunst vermutet hat. Sind doch gerade in den Skulpturen dieses Kreises die Einflüsse jener attischen Schule auf das deutlichste erkennbar.

Brunn-Bruckmann Denkmäler gr. u. röm. Skulptur T. 501 mit Text von Bulle und Arndt. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 282 n. 47.

401 (50) **Porträtkopf eines Griechen.**

Ergänzt der untere Teil der Nase und der ganze Hermenschaft.

Der schlicht gearbeitete Kopf stellt einen dreißigjährigen Mann mit regelmäßigen Zügen, ernstem, wenig bedeutendem Ausdrucke, dichtem Haupthaar und kurzem wohlgepflegten Vollbart dar. Die ganze Art der Wiedergabe weist auf ein attisches Original aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurück. Vgl. n. 88.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 585, 586 (augenscheinlich geben n. 587—590 Porträts des gleichen Mannes in späterem Lebensalter wieder, eins im Konservatoren-Palast (n. 899), das zweite in Villa Albani). Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 282 n. 50.

402 (52) **Doppelbüste des bärtigen Hermes.**

Ergänzt die Büste mit den freistehenden Teilen der Schulterlocken und an beiden Köpfen die Locken vor den der Wand zugekehrten Ohren.

Auf beiden Seiten ist der gleiche Typus wiederholt, von dem sich hierselbst (auf der andern Seite) noch ein Exemplar befindet. Vgl. die Ausführungen zu der Wiederholung im Lateran n. 1201.

Visconti Museo Pio-Clem. VI 8. Beschr. Roms II 2 p. 282 n. 52.

403 (59) **Kopf des Sokrates.**

Ergänzt das Unterteil der Nase. Von dem Schafte ist die r. obere Ecke zum größten Teil antik; da aber Kopf und Schaftfragment von verschiedenem Marmor sind, ist es zweifelhaft, ob beide im Altertum je miteinander verbunden waren.

Man hat mit Unrecht geleugnet, daß auch dieser Kopf Sokrates darstellen solle, obwohl er sich an keinen der anderen Bildnistypen des Philosophen unmittelbar anschließen läßt. Der Künstler hat die überlieferten Züge des Sokrates seiner Auffassung entsprechend geändert. Wie frei die Bildhauer in dieser Hinsicht gerade mit dem Kopfe dieses Mannes verfuhren, lehrt jede Übersicht über eine größere Anzahl seiner Porträts. Vgl. hierselbst n. 399 und die Ausführungen zu n. 809—811. In dem hier aufgestellten Kopfe gibt sich eine ernste, nicht gerade bedeutende Auffassung kund. Am gelungensten ist der Mund mit seinen liebenswürdig beredten, sinnlichen Lippen. Das Original der schlicht und lebendig gearbeiteten Kopie muß noch vor Beginn der hellenistischen Zeit entstanden sein.

Beschr. Roms II 2 p. 282 n. 59. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 186 n. 6. Kekule von Stradonitz die Bildnisse des Sokrates (Abhandl. d. kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1908) p. 56f.

404 (63) **Kopf des Platon.**

Ergänzt der Hals mit dem Unterteil des Bartes und des Hinterkopfes, ein Flicken im r. Schnurrbart.

Vgl. n. 388 und 261. Die Arbeit der Kopie ist hart; sie stammt, nach der Angabe der Augensterne zu schließen, aus der Zeit der Antonine.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 778. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 282 n. 63. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 28 n. 6.

405 (64) **Herme des jugendlichen Herakles.**

Gefunden in der Villa des Hadrian bei Tivoli, im Bereiche der Villa Fede. Ergänzt die untere Hälfte des Schaftes, die Früchte an Stelle der Scham, die untere Hälfte der Nase, viele Teile an dem Kranze und der freistehende Teil des Bandes über der l. Schulter.

Der Kopf ist eine glatt und sauber gearbeitete Wiederholung jenes Heraklestypus, in dem man mit Recht eine Schöpfung des Skopas erkannt hat (vgl. die Ausführungen zu n. 926). Der Ergänzer hat die Pappelblätter des Kranzes fälschlich für Epheublätter gehalten und demnach die Trauben zugefügt (sie sind alle modern). Beide Ohren sind verschwollen. Die Form des Hinterkopfes ist vernachlässigt, wie öfters bei Kopien, die lediglich dekorative Bestimmung hatten.

Visconti Museo Pio-Clem. VI 12. Penna viaggio pittorico della Villa Adr. III 76. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 282 n. 64. Röm. Mitteilungen IV. (1889) p. 196 n. 11. Winnefeld die Villa des Hadrian bei Tivoli p. 162. Americ. Journal of arch. 1909 p. 151 ff.

406 (65) **Herme des jugendlichen Dionysos.**

Ergänzt der untere Teil der Nase und der Hermenbüste. Das Gesicht hat z. T. durch Abputzen mit einer Säure gelitten.

Der kurzlockige Knabenkopf ist an den kurzen Stierhörnern, die keck aus dem lustigen Lockengewirr hervorsprossen, dem Symbol des Gottes, den die elischen Frauen im erwachenden Frühling als Stier herbeiriefen, als jugendlicher Dionysos kenntlich. Der Gott ist im frühesten Knabenalter dargestellt; sein feines Gesichtchen wendet und neigt sich zur l. Schulter mit einem unbeschreiblich reizenden Ausdruck kindlicher Schelmerei und süßen Träumens. Man darf es wohl behaupten: der Kopf ist eine der köstlichsten Schöpfungen, die uns aus dem Altertum erhalten sind, voll der liebenswürdigsten Laune in der phantastischen Mischung des alten Tiersymboles mit der lieblichsten menschlichen Erscheinung. Das dämmernde Sehnen des Blütenalters kommt nur noch in einem anderen antiken Kopfe ähnlich vollkommen zum Ausdruck: in dem Winckelmannschen Faun der Münchener Glyptothek. Und nun beachte man wohl, wie meisterhaft es der Künstler verstanden hat, jenes Symbol zu einem Mittel feinster bildnerischer Wirkung zu verwerten, wie bedeutsam diese beiden starken Akzente in dem Gewirr der Locken sind, wie sie die Begrenzungslinien der Wangen fortsetzen und kräftig zu Ende führen, wie sie dem Bilde der zartesten Weichheit ein Element sprossender Energie zufügen, das man nicht

ungestraft daraus entfernen dürfte. Die Formen des Kopfes erinnern so stark an praxitelische Werke, daß man ihnen auch dieses Werk ohne Bedenken anreihen kann. Vielleicht darf man in ihm den *βουκέρως Ἴακχος* erkennen (Strabo 15 p. 687) und dabei an die Gruppe eines Praxiteles im athenischen Iakcheion erinnern, die den Gott mit einer Fackel und in Gemeinschaft mit Demeter und Persephone darstellte (Paus. I 2, 4), denn es ist sehr wohl möglich, daß der Kopf in der originalen Fassung auf einer Statue saß. Man versäume nicht, dieses praxitelische Werk mit dem Herakles des Skopas (n. 405) zu vergleichen.

Visconti Museo Pio-Clem. VI T. 6, 1. Müller-Wieseler Denkm. d. alt. Kunst II n. 370. Amelung Florent. Antiken p. 15ff. und Führer d. d. Ant. in Florenz p. 14 Abb. 3, 4. Vgl. Beschr. Roms II 2 p. 282 n. 65. Jahrbuch d. Wiener Kunstsammlungen 1884 p. 47. Klein Praxiteles p. 414 Anm. 2 n. 1 (die hier gegebene Liste der Repliken ist zu ergänzen nach Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Text zu n. 1123, 1124). — Vgl. ferner Furtwängler Meisterwerke p. 590, wo der Typus ohne überzeugende Gründe vielmehr mit Euphranor und insbesondere dem Apollon im Gab. delle maschere n. 254 in Zusammenhang gebracht wird. — Inbetreff jener Gruppe im athenischen Iakcheion sei daran erinnert, daß verschiedene Gelehrte sie dem berühmten Praxiteles abgesprochen und einem gleichnamigen Künstler des 5. Jahrhunderts zugeteilt haben; vgl. zuletzt Hitzig-Blümner Pausanias I p. 130. — Über die typische Bildung des Iakchos vgl. zuletzt Röm. Mitteil. XXV (1910) p. 108ff und p. 289. — Zu der auch hier, wie bei n. 405, merkbaren Verkürzung des Hinterkopfes vgl. Studniczka das Bildn. d. Aristoteles p. 31.

Die Antiken der vatikanischen Bibliothek.

Das sogenannte Museo profano der Bibliothek.

Links vom Eingange:

407 **Bronzekopf des Septimius Severus** († 211).

Bernoulli röm. Ikonographie II 3 p. 23 n. 11, p. 35.

Rechts vom Eingange:

408 **Bronzekopf des Kaisers Caelius Balbinus** († 238).

Gefunden vor der Porta S. Sebastiano.

Man hat die Deutung bezweifelt, weil dem Kopfe der kurzgeschnittene Bart fehle, den die Münzporträts des Balbinus zeigen. Doch sind die kurzen Barthaare unter der Patina deutlich erkennbar.

Visconti Mus. Pio-Cl. VI 53. Bernoulli II 3 T. XXXV p. 128.

An der Rückwand:

409 **Bronzekopf des Augustus.**

Ergänzt die Nase.

Der Kopf, der nach der Behandlung des unteren Halsabschnittes dazu bestimmt war, in eine Panzer- oder Togastatue eingesetzt zu werden, gehört zu den schönsten Porträts des Augustus, die sich erhalten haben. Der Typus erinnert an den der Statue n. 5; doch erscheint der Kaiser hier stärker idealisiert, und das Gesicht zeigt eine etwas länglichere Form als dort. Der Bronzekünstler hat das

Zusammenlaufen der Augenbrauen angedeutet, das Sueton (divus Augustus 79) als eine physiognomische Eigentümlichkeit des Kaisers hervorhebt, eine Eigentümlichkeit, die an keinem seiner marmornen Porträts nachweisbar ist, da die gleichzeitige Marmorskulptur in der Regel auf den plastischen Ausdruck der Brauen verzichtete.

Ann. d. J. 1863 tav. d'agg. P., p. 437, p. 449. Bernoulli II 1 T. IV p. 31 n. 19, p. 55, p. 57.

410 **Bronzekopf des Nero.**

Nero ist etwa fünfundzwanzig bis dreißig Jahre alt dargestellt. Wie mehrere Münzporträts, die den Kaiser auf dieser Altersstufe wiedergeben, zeigt auch dieser Kopf einen leichten Bartwuchs.

Bernoulli II 1 T. XXIV p. 392 n. 6, p. 402.

An der l. Seitenwand oben:

411 **Mosaik, Landschaft mit Tierstaffage.**

Nach dem ältesten Gewährsmann (Furietti de musivis p. 44) ist dieses Mosaik nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, in der tiburtiner Villa des Hadrian, sondern auf dem Aventin gefunden.

Ein Löwe nähert sich einem Bache, um daraus zu saufen. Neben dem Bache liegt in einem Tümpel ein Wildschwein, während r. unter einem Felsentore ein Elefant steht. Im Hintergrunde fliehen ein Hirsch und eine Hirschkuh, die, wie es scheint, durch das Herannahen des Löwen von dem Bache weggescheucht worden sind.

Furietti de musivis Tab. 3. Foggini Mus. cap. IV p. 183, Vignette zu p. 397. Penna vaggio pittorico della villa Adriana III 61. Nogara I mosaici ant. conservati nei pal. pontef. del Vatic. e del Later. T. VIII p. 5. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 837 n. 2.

An derselben Wand etwas weiter nach hinten:

412 **Mosaik, Girlanden.**

Es wurde im Oktober 1738 durch Alessandro Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian, und zwar in einem hinter dem Rundsaale des kleinen Palastes gelegenen Zimmer gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152).

Drei Girlanden aus Laub und Früchten hängen von einem blauen Bande herab, das sie weiter unten umschlingt. Auf jeder der Girlanden sitzt ein Vogel. Unten sieht man zwei Halme, auf deren jedem ein Schmetterling sitzt.

Furietti de musivis Tab. 5 p. 54. Foggini Mus. cap. IV p. 183. Penna III 62. Nogara T. XXXVII 2 p. 20.

Links vom Eingange zum Museo cristiano:

413 **Statue des Sophisten Aelius Aristides.**

Die Statue wurde nach der auf der Basis angebrachten Inschrift unter Pius IV. (1559—1566) gefunden und in der vatikanischen Bibliothek aufgestellt. Ergänzt die Nase, Stücke am l. Ohre und an der Plinthe.

Wie die auf der Plinthe eingemeißelte Inschrift bezeugt, stellt die Statue den zur Zeit des Marc Aurel viel gefeierten Sophisten Aelius Aristides dar (vgl. n. 813). Aristides war geboren 117 n. Chr.

zu Adrianopolis in Bithynien. Wenn ihn die Inschrift, deren Echtheit allerdings nicht über jeden Zweifel erhaben ist, als Smyrnäer bezeichnet, so kann sich das daraus erklären, daß ihn die Smyrnäer, weil er durch seine Beredsamkeit den Kaiser Marc Aurel bestimmt hatte, beträchtliche Geldmittel zum Aufbau ihrer durch ein Erdbeben zerstörten Stadt beizusteuern, durch Verleihung ihres Bürgerrechtes wie durch den Titel eines Neugründers von Smyrna ehrten. Es wäre recht wohl möglich, daß die Statue von den Smyrnäern gestiftet und die Inschrift nach deren Anordnung abgefaßt sei.

Bellori veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines (Romae 1635) T. 72. Visconti iconografia greca I T. XXXI 4, 5 p. 351—354. Reinach répertoire II 2 p. 630 n. 7. Bernoulli griech. Ikonographie II T. XXX p. 211f. Furtwängler-Sieveking Anhang zu Christ Gesch. d. griech. Literatur[4] p. 996 n. 43. Vgl. Beschreibung Roms II 2 p. 329—330. Braun Ruinen und Museen p. 838 n. 4. Röm. Mitteil. XVI (1901) p. 176 n. 23*.

Zimmer der aldobrandinischen Hochzeit.

An den oberen Teilen der Wände:

414 Landschaften mit Szenen aus der Odyssee.

Diese Bilder stammen aus einem größeren Gemache des vornehmen antiken Privathauses, das 1848 auf dem Esquilin bei Gelegenheit einer in der Via Graziosa unternommenen Grundlegung entdeckt wurde. Sie waren daselbst mit anderen verloren gegangenen Bildern friesartig an den oberen Rändern der aus Netzwerk (opus reticulatum) aufgeführten Wände angebracht. Die friesartige Darstellung wird in symmetrischer Weise von hochroten Pfeilern durchschnitten. Doch dienen diese Pfeiler keineswegs zur Einrahmung in sich abgeschlossener landschaftlicher Kompositionen. Vielmehr sind zwischen den verschiedenen eingerahmten Bildern mannigfache Übergänge in den Formen wie in den Farben bemerkbar. Infolgedessen macht diese Wanddekoration den Eindruck, als ob man aus einer Pfeilerhalle auf ein weites, in duftiger Ferne sich entwickelndes Panorama hinausblicke. Wie sich aus der perspektivischen Behandlung der Pfeiler ergibt, bildete das Kirkebild, das gegenwärtig an der r. Wand des Zimmers angebracht ist, den Mittelpunkt der erhaltenen Reihe. Es war hierzu besonders geeignet, da es das einzige Bild ist, das einen architektonischen Hintergrund hat. Die Ausführung der Dekoration darf mit Sicherheit in dem letzten Jahrhundert vor Chr. angenommen werden. Auf diese Zeit deuten die Bauweise der Wände, an denen die Malereien angebracht waren, die Buchstabenformen der den Figuren beigefügten Inschriften und der Stil der Dekoration, ein Stil, der in den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts v. Chr. aus dem hellenistischen Osten nach Italien verpflanzt und daselbst um den Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr. durch einen jüngeren Stil verdrängt wurde. In den

Gemälden ist uns ein Beispiel jener megalographiae erhalten, von denen Vitruv (de architectura VII 5, 2) berichtet: nonnullis locis item signantur megalographiae habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia. Diese Worte finden sich in einem Abschnitt, der die Entwicklung der Wandmalerei vom sogenannten ersten zum zweiten pompejanischen Stile bis zur Zeit des Vitruv selber schildert; danach haben wir uns diese Art von landschaftlicher Prospektmalerei mit mythologischer Staffage im Zusammenhang mit der Dekorationsmalerei des zweiten Stiles entstanden zu denken, und es kann nur zweifelhaft bleiben, ob sich diese neue Art auf italischem Boden selbständig herausgebildet habe oder von hellenistischen Vorbildern abhängig gewesen sei. Eine Entscheidung ist aus den Worten des Vitruv nicht zu gewinnen, und so gehen die Meinungen darüber noch weit auseinander. Augenscheinlich war der Künstler, der diesen Zyklus von Landschaften erfand, bemüht, die epische Schilderung möglichst getreu wiederzugeben. Die figürlichen Bestandteile seiner Schöpfung sind beinahe durchweg genaue Illustrationen zur Odyssee. Bezeichnend für sein Verfahren ist es, daß er auf dem ersten und zweiten Laistrygonenbilde die Rinder- und Schafherde beigefügt hat, Motive, die mit der dargestellten Handlung in keinem unmittelbaren Zusammenhange stehen, sondern deren Beifügung durch einen ganz beiläufigen Hinweis des Epos veranlaßt ist. Der Dichter wollte an die hellen Nächte des hohen Nordens erinnern, in dem er das Laistrygonengestade annahm, und fügte deshalb die Bemerkung bei, daß daselbst zur Stunde, in der ein Hirt seine Herde heimtreibe, bereits ein anderer seine Herde zur Weide führe. Wenn der Maler eine solche nebensächliche Anspielung berücksichtigt hat, so beweist dies die Genauigkeit, mit der er den einzelnen Angaben des Epos Rechnung trug. Die wenigen Fälle, in denen seine Staffage von der Dichtung abweicht, werden bei der Betrachtung der einzelnen Bilder Erwähnung finden. Hinsichtlich der Landschaft durfte der Künstler freier verfahren, da sich das Epos hierfür nur auf knappe Andeutungen beschränkt. Doch erkennt man auch hier das Bestreben, diese Andeutungen in einem der Absicht des Dichters entsprechenden Sinne zu ergänzen. Die in dem römischen Hause ausgeführten Bilder sind das Werk eines geschickten Dekorationsmalers. Inwieweit sie die Originale getreu wiedergeben und alle Vorzüge derselben vergegenwärtigen, ist schwer zu entscheiden. Immerhin sind diese Wandgemälde die bedeutendsten Landschaftsbilder, die sich aus dem Altertum erhalten haben, und demnach am besten geeignet, uns wenigstens einen annähernden Begriff zu geben von dem, was die hellenistische Malerei auf diesem Gebiete leistete. Betrachten wir die Bilder unter diesem Gesichtspunkte, so leuchtet

es zunächst ein, daß der antike Maler die Fähigkeit besaß, die Gegend organisch zu entwickeln und in stilvoller Weise zu gestalten. Die Eindrücke, die er hierbei verwertete, mag er angesichts der Buchten und mannigfaltigen Felsbildungen gewonnen haben, wie sie die Inseln des Ägäischen Meeres und die kleinasiatische Küste in Hülle und Fülle darbieten. Die Linienperspektive ist im ganzen richtig behandelt. Doch erkennt man deutlich, daß sich der antike Maler hierbei vorwiegend nach seinem Gefühle richtete und daß ihm die wissenschaftliche Grundlage gebrach, über die in dieser Hinsicht die Modernen verfügen. Was die Luftperspektive betrifft, so geben diese dekorativen Wandbilder natürlich keinen geeigneten Maßstab für die Beurteilung der kunstmäßigen Malerei ab. Jedenfalls aber läßt das erste Unterweltsbild (weiter unten Seite 264) auf eine bedeutende Leistung in der Farbenstimmung schließen. Die Staffage erscheint durchweg auf das geschickteste den räumlichen Bedingungen der Landschaft angepaßt und in ihrem Kolorit der Gesamtwirkung untergeordnet.

Über die hellen Nächte am Laistrygonengestade: Müllenhoff deutsche Altertumskunde I p. 5—8. Helbig das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert 2. Aufl. p. 20.

Die Reihe der erhaltenen Bilder beginnt mit der an der l. Wand rechts vom Fenster angebrachten Tafel.

Erstes Laistrygonenbild.

Links sieht man die Bucht, in der die Schiffe des Odysseus liegen. und darüber an dem graulichen Himmel drei geflügelte Windgötter, die in trompetenartige Instrumente stoßen. Sie stehen offenbar in Zusammenhang mit dem vorhergehenden verlorenen Bilde, das den Sturm dargestellt haben wird, der die Flotte des Odysseus nach der Abfahrt von der Insel des Aiolos überfiel. Weiter r. erhebt sich ein hoher steiler Felsen, von dem ein schmaler Weg herabführt und unter dessen Abhang ein Bach dahinfließt. Die Tochter des Laistrygonenkönigs, die, einen Krug in der R., um Wasser zu schöpfen, den Felsweg herabschreitet, trifft am unteren Ende des Abhanges mit den drei Ithakesiern zusammen, die Odysseus abgeschickt hat, um das Land auszukundschaften. Da sie einem Riesengeschlechte angehört, ist sie beträchtlich größer gebildet als die Griechen. Die Gebärde ihrer vorgestreckten l. Hand läßt deutlich erkennen, daß die Jungfrau auf die Fragen Bescheid gibt, die der vorderste der Griechen, nach der beigefügten Inschrift Antilochos, an sie richtet. Ein Fährmann, der l. unten einen Nachen von dem Felsen abstößt, ist eine realistische Staffage, die, wie eine über ihm angebrachte Inschrift (*Ἀκταί*) beweist, zur näheren Bezeichnung des Gestades dient. Weiter r. ist unter dem Felsen eine Nymphe mit Krug und Schilfzweig gelagert. Wir haben in ihr vermutlich die Nymphe des

unterhalb des Weges fließenden Baches zu erkennen und anzunehmen, daß der Maler sie in einiger Entfernung von ihrem Gewässer dargestellt hat, um die Anhäufung der Staffagefiguren in dem oberhalb des Baches vorhandenen Raume zu vermeiden. Auf einer ebenen Stelle des Felsens ruht ein Berggott. An dem Rande des Baches stehen zwei Schafe, während weiter oben eine Rinderherde ihrem Hirten folgt.

Zweites Laistrygonenbild.

Der Bach und die pastorale Staffage reichen aus dem vorhergehenden Bilde in dieses hinüber. Die Staffage ist erweitert durch die Figur eines jünglingshaft gebildeten Pan (vgl. n. 377), der, mit der R. einen Hirtenstab aufstützend, auf einer Terrainerhöhung sitzt, sowie durch eine neben ihm gelagerte Nymphe, Figuren, die zur Verdeutlichung der durch eine Inschrift (*Νομαί*) bezeichneten Weiden dienen. Weiter r. sieht man auf und unter den Felsen die Laistrygonen, wie sie zum Angriff gegen die Griechen heraneilen. Sie werden dabei von ihrem König Antiphates angefeuert, der, bekleidet mit einem blauen Himation, ein Zepter in der L., mit erhobenem r. Arme vorwärtsschreitet. R. unten trägt ein Laistrygone einen getöteten Griechen auf dem Rücken und schleift einen anderen mit einem um die Beine gebundenen Seil am Boden nach sich, während etwas weiter oben ein zweiter Laistrygone, im Wasser watend, einen Griechen am Schopfe faßt.

An der r. Wand:

Drittes Laistrygonenbild.

Die Laistrygonen zerschmettern, indem sie Felsblöcke schleudern und mit Baumstämmen zuschlagen, die Schiffe des Odysseus. Die Berge, von denen die Bucht umgeben ist, zeigen eine ebenso naturwahre wie ästhetisch ansprechende Bildung und Anordnung. Die Behandlung der Staffage ist höchst lebendig.

Übergangsbild.

Die l. Seite der Darstellung bezieht sich noch auf das Laistrygonenabenteuer. Vorn sieht man einen Laistrygonen, der mit beiden Armen einen Felsblock erhebt, um einen vor ihm liegenden Griechen zu zerschmettern, im Hintergrunde das Schiff des Odysseus, das, mit vollem Segel fahrend, dem Verderben entrinnt. R. erhebt sich, durch eine schmale Meeresstrecke von dem Laistrygonengestade getrennt, das Eiland der Kirke, dessen Berge niedriger sind und sanftere Umrisse zeigen als die der vorhergehenden Bilder. Eine im Vordergrunde befindliche Gruppe dreier Frauen personifiziert nach der ihr beigefügten Inschrift (*Ἀκταί*) das Gestade. In den drei im Hintergrunde angedeuteten Figuren haben wir vermutlich Odysseus und zwei seiner Gefährten zu erkennen.

Das Kirkebild.

Links ist der Hof der Kirke dargestellt. Odysseus, der ankommt, um seine von der Zauberin in Schweine verwandelten Gefährten zu retten, tritt ein und wird von Kirke, die ihm die Tür geöffnet hat, am Eingange begrüßt. Rechts sieht man im Innern des Hauses Kirke, wie sie sich dem Odysseus, nachdem er ihren Zaubermitteln widerstanden hat, zu Füßen wirft und ihn beschwört, ihrer zu schonen. Das Bild weicht hier von der epischen Erzählung darin ab, daß es Odysseus sitzend darstellt, während der Held bei Homer, nachdem ihn Kirke vergeblich mit dem Zauberstabe berührt hat, aufspringt und mit gezücktem Schwert auf sie losstürzt.

Das nächstfolgende, beinah vollständig zerstörte Bild wird eine spätere Episode aus der auf Kirke bezüglichen Erzählung zum Gegenstand gehabt haben. Da es wenig wahrscheinlich ist, daß dieses Bild wie das vorhergehende Mittelbild einen architektonischen Hintergrund hatte, so könnte man beispielshalber vermuten, daß es Odysseus darstellte, wie er an den Strand zurückgekehrt ist, um seine Gefährten nach dem Hause der Kirke zu führen, und dabei mit Eurylochos in Streit gerät.

An der l. Wand zwischen der Eingangswand und dem Fenster:

Das erste Unterweltsbild.

Es ist das bedeutendste Bild in der ganzen Reihe. Links sieht man das Schiff des Odysseus mit vollem Segel auf das Felsentor zufahren, das den Eingang zum Hades bildet. Durch dieses Tor fällt ein breiter, fahler Lichtschein in die Unterwelt, die im übrigen einen dunklen Ton zeigt. Die Umgebung des Felsens wie das Innere der Unterwelt sind reichlich mit hohem Schilfe bewachsen. Das Reich des Unterirdischen wird vorn durch das dunkelgrüne Gewässer eines Flusses, vermutlich des Acheron, abgeschlossen; daneben sitzt der Flußgott. Die Gestalt, die auf dem von der Vorderseite des Felsentores herabreichenden Abhange gelagert ist, scheint ein anderer Flußgott, etwa der Kokytos. In dem matt beleuchteten Teile der Unterwelt sieht man zwei Genossen des Odysseus um den geschlachteten Widder beschäftigt und vor ihnen Odysseus, wie er die Weissagungen des priesterlich gekleideten Teiresias anhört. Hinter dem Seher sind verschiedene Schatten gruppiert, die größtenteils als weibliche erkennbar und von denen drei durch deutlich lesbare Inschriften als Phaidra, Ariadne und Leda bezeichnet sind. Auf dem darüber befindlichen Abhange sitzt trauernd der Schatten des auf der Insel der Kirke verunglückten Elpenor — auch dieser inschriftlich bezeichnet —, dem der Eingang in die Unterwelt versagt ist, da die Leiche noch unverbrannt und unbestattet im Hause der Kirke liegt.

Das zweite Unterweltsbild.

Die Breite des folgenden Bildes, auf dem sich die Darstellung der Unterwelt fortsetzt, ist etwa um die Hälfte geringer als die der vorhergehenden. Entweder befand sich von Haus aus an der betreffenden Stelle der Wand eine Tür, die den Maler verhinderte, seine Darstellung weiter nach r. auszudehnen, oder es wurde, nachdem die Gemälde bereits vollendet waren, daselbst nachträglich eine Tür eingebrochen und dadurch die r. Hälfte des Bildes zerstört. Im Vordergrunde sind vier Danaiden um einen Behälter gruppiert, den sie sich vergeblich mit Wasser anzufüllen bemühen (vgl. n. 359), ein Motiv, das in der homerischen Beschreibung der Unterwelt keine Erwähnung findet und von dem Maler aus späterer Quelle beigefügt ist. Ob wir in der weiblichen Figur, die oberhalb der Gruppe trauernd auf dem Boden sitzt, eine fünfte Danaide oder eine andere Büßerin zu erkennen haben, bleibt ungewiß. R. unter dem schräg vorspringenden Felsen liegt die riesige Gestalt des Tityos, dessen Leib von zwei Geiern zerfleischt wird. Auf dem Felsen sieht man Sisyphos, wie er sich anstrengt, den Steinblock nach dem Gipfel emporzuwälzen, darüber einen Mann, der mit der R. eine Keule schwingend vorwärts eilt. Es würde nahe liegen, in dieser Figur Orion zu erkennen, der nach der epischen Schilderung in der Unterwelt jagt. Doch deuten die dürftigen Reste der beigefügten Inschrift auf einen anderen Namen.

Die Bilder sind zuerst in Farben publiziert von Woermann die antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel, München 1876. Die ältere Literatur hat Woermann in diesem Werke p. 2 und in seinem Buche „die Landschaft in der Kunst der alten Völker“ p. 322 zusammengestellt. Die ältere Publikation ist jetzt in Schatten gestellt durch die neueste, mit allen Mitteln der modernen Reproduktionstechnik ausgeführte von Nogara in Le nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell' Odissea ed altre pitture murali antiche conservate nella biblioteca Vaticana e nei Musei Pontefici (Milano 1907) T. IX—XXXII; vgl. daselbst p. 37—54. Die beiden Laistrygonenbilder auch bei Springer-Michaelis Handbuch[8] p. 403 f. Abb. 763 und Petersen Ara Pacis Ang. p. 158 f. Fig. 51; das zweite außerdem bei Roscher Lexikon II 2 p. 1807, das erste Unterweltsbild bei Woermann die Malerei des Altertums p. 113 Fig. 29 und bei Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 858 Fig. 939, das zweite bei Roscher III 1 p. 1023 n. 1. Vgl. Mau Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompei p. 164—165. Römische Mitteilungen IX (1894) p. 213 Anm. 2. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis Einleit. p. 79 ff. Röm. Mitteil. X (1895) p. 230. Birt die Buchrolle i. d. Kunst p. 292, 309, 314. Rodenwaldt die Komposition der pompej. Wandgemälde p. 20 ff. Ippel der dritte pompej. Stil (Berlin 1910) p. 42 ff. Götting. gel. Anzeigen 1910 p. 808 ff. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum XXVII 1911 p. 185.

415 Die Heroinen von Tor Marancio.

Diese Wandgemälde, die 1816 in der bei Tor Marancio (vor Porta S. Sebastiano) gelegenen, antiken Villa (vgl. p. 1 und n. 343—350) gefunden wurden und nach der schlechten Orthographie wie den Buchstabenformen der darauf angebrachten Inschriften dem 3. Jahrhundert n. Chr. anzugehören scheinen, stellen eine Galerie von mythischen Verbrecherinnen aus Liebe dar, ein Zyklus, der offenbar

in der alexandrinischen Zeit seine typische Feststellung erhalten hat. Sie sind roh ausgeführt, gehen aber auf vortreffliche Originale zurück, deren Erfindung wir ebenfalls im wesentlichen der alexandrinischen Kunst zuschreiben dürfen. Neben allen Figuren hat sich der von dem antiken Wandmaler beigefügte Name erhalten. Abgesehen von Myrrha (Rückwand n. 121) sind sämtliche Heroinen dargestellt, wie sie, von Liebesleidenschaft angetrieben, im Begriff stehen, eine schreckliche Tat zu begehen, aber unmittelbar vorher noch einmal über die Tragweite ihres Vorhabens nachdenken. Der Hauptreiz der Originale beruhte offenbar auf der feinen Individualisierung des Gesichtsausdruckes, die der Wandmaler natürlich entweder gar nicht oder nur in unvollkommener Weise wiedergegeben hat. Die schönsten Figuren sind die der Pasiphae (Rückwand n. 123) und der Skylla (r. Wand n. 126). Jene steht neben der Kuh, die Daidalos für sie gefertigt hat, damit sie ihre unnatürliche Leidenschaft für den von Poseidon gesendeten Stier befriedige; sie ist ähnlich aufgefaßt wie auf dem Relief n. 1811. Skylla war die Tochter des Nisos, Königs von Megara, dessen Leben und Herrschaft von der Erhaltung einer purpurnen oder goldenen Locke abhing, die sich mitten auf seinem Haupte befand. Als Minos auf seinem Zuge nach Athen Megara belagerte, verliebte sich die megarische Königstochter in ihn, schnitt ihrem Vater jene Locke ab und übergab sie dem Minos. Infolgedessen wurde Megara von den Kretern erobert und Nisos getötet. Das Wandgemälde zeigt Skylla, wie sie, die verhängnisvolle Locke in der R., auf der Stadtmauer steht und mit einem Ausdrucke, in dem sich Liebessehnsucht und Melancholie mischen, nach dem Lager des Minos hinabblickt. Die übrigen Heroinen sind Kanake (l. Wand n. 118), Myrrha (Rückwand n. 121) und Phaidra (r. Wand n. 127). Kanake, die Tochter des Aiolos, entbrannte in verbrecherischer Liebe zu ihrem Bruder Makareus und gab sich aus Reue darüber selbst den Tod mit einem Schwerte, das ihr Aiolos zugeschickt hatte. Sie ist hier unmittelbar vor dem Selbstmorde dargestellt, wie sie, in trübes Nachdenken versunken, den r. Ellenbogen auf die l. Hand stützt und das Schwert in der R. nahe am Kopfe hält. Bei der Anlage der Figur hat der Künstler ein Motiv benutzt, das schon der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts geläufig war und auf dem Relief n. 1154 zur Darstellung einer Peliade verwendet ist. Myrrha hatte sich in ihren eigenen Vater, Kinyras, verliebt und, ohne daß dieser sie erkannte, zwölf Nächte hindurch dessen Lager geteilt. Endlich erkannt, wurde sie von ihrem Vater mit gezücktem Schwerte verfolgt und auf ihr Flehen von den Göttern in einen Myrrhenbaum verwandelt. Das Wandbild stellt sie fliehend dar, auffallend ähnlich der Niobiden-Statue im Braccio nuovo (n. 13); den Vater, der sie verfolgt, muß

man sich hinzudenken. Phaidra ist aufgefaßt, wie sie sich zum Selbstmord vorbereitet und in der krampfhaft geschlossenen Hand das Seil hält, das ihrem Leben ein Ende machen soll.

Raoul-Rochette peintures antiques inédites pl. I—V p. 397—401 (wo p. 397 not. 1 und p. 398 not. 1 die ältere Literatur zusammengestellt ist). Biondi i monumenti Amaranziani T. II—VII. Nogara le nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell' Odissea e le altre pitture conservate nei Musei Pontificii (Milano 1907) T. XXXIII bis XXXVII p. 58f. Pasiphae auch bei Braun zwölf Basreliefs, Vignette zu n. 5 Daedalos und Pasiphae. Skylla als Titelbild bei Skutsch aus Vergils Frühzeit (Leipzig 1901). Myrrha, Pasiphae und Skylla in der Ausonia I (1906) T II p. 53f. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 245—247. Friedlaender über den Kunstsinn der Römer p. 28 Anm. 32. Ann. dell' Inst. 1869 p. 63—65. Im besonderen über Skylla: Arch. Zeitung XXIV (1866) p. 198. Über Kanake: Arch. Zeitung XLI (1883) p. 55. Über Phaidra ebenda p. 41, p. 55.

Das Gemälde n. 117 an der l. Wand, das ebenfalls eine weibliche Gestalt, aber ohne Beischrift darstellt, gehört nicht, wie man früher annahm, zu dem gleichen Zyklus — man glaubte in ihr Iokaste, Medea oder Byblis, die Tochter des Miletos zu erkennen, die sich in ihren Bruder Kaunos verliebte und ihrem Leben deshalb durch Erhängen ein Ende machte —; es wurde 1810 in der Tenuta von S. Basilio an der Via Nomentana gefunden (ergänzt der r. Arm vom Ellenbogen abwärts und die sonderbar geschwollene r. Seite) und stellt augenscheinlich irgendein namenloses weibliches Wesen in gleichgültig ruhiger Haltung dar.

Ausonia I (1906) T. III p. 51ff. Nogara le nozze Aldobrandine etc. T. LII p. 83ff. (hier wie in der Ausonia ist die ganze ältere Literatur verzeichnet).

An der r. Wand unten:

416 **Wandgemälde, die aldobrandinische Hochzeit.**

Gefunden unter Clemens VIII. (1592—1605) auf dem Esquilin hinter S. Giuliano unweit des Gallienusbogens (Bartoli bei Fea misc. I p. CCXLIX n. 96). Es gehörte zunächst dem Kardinal Cintio Aldobrandini, später dem Maler Camuccini, nach diesem dem Mercante di campagna Vincenzo Nelli, der es 1818 dem Papste Pius VII. verkaufte. Das Bild wurde zweimal in nachlässiger Weise restauriert. Infolgedessen enthalten sämtliche ältere Stiche wie die späteren auf diese Stiche gegründeten Publikationen mancherlei Ungenauigkeiten. Erst 1815 wurde das Bild einer gründlichen Reinigung unterzogen und von seinen Übermalungen befreit.

Das Gemälde stellt die Vorbereitungen zu einer Hochzeit dar. Die Braut sitzt noch in ihrem Mädchenzimmer, gehüllt in einen großen weißen Mantel, der über ihren Kopf bis zum unteren Rande der Stirn vorgezogen ist, mit züchtig geneigtem Haupte auf einem reich ausgestatteten Lager. In der neben ihr sitzenden weiblichen Figur, deren Haupt mit einem Myrtenkranze geschmückt und deren Oberkörper nackt ist, haben wir entweder die Liebesgöttin Aphrodite oder die Göttin der Überredung Peitho (vgl. n. 144) zu erkennen, die dem Mädchen zuredet, sich dem Bräutigam hinzugeben. Diesen glaubte man früher in dem kräftigen, stark gebräunten Jüngling zu erkennen, der mit leuchtenden Augen auf der Schwelle des Ge-

maches sitzt; doch ist die Deutung dieser Gestalt auf Hymenaios, den Gott der Hochzeit oder den Brautführer vorzuziehen. Sein Haupt ist von dem aus Efeu und Blumen gewundenen Kranze umgeben, den die Teilnehmer an dem Hochzeitsmahle trugen. Links von der Mittelgruppe steht ein Mädchen ebenfalls mit nacktem Oberkörper, das aus einem Fläschchen eine Flüssigkeit in eine muschelförmige Schale gießt, vermutlich eine der Chariten (Gratien), der es obliegt, die Braut mit wohlriechendem Öl zu besprengen, während am l. Ende des Bildes drei um ein Wasserbecken gruppierte weibliche Figuren beschäftigt erscheinen, das Brautbad zuzurichten. Eine vollständig bekleidete Frau würdevollen Aussehens, die in der L. einen Fächer hält, offenbar die Mutter der Braut, prüft mit der R. die Temperatur des Wassers. Neben ihr stehen zwei noch nicht ganz ausgewachsene Mädchen, etwa Dienerinnen, von denen das eine aus einer Schale Wasser in das Becken nachgießt. Von der Basis, auf der dies Becken steht, hängt ein Handtuch herab. Die am r. Ende des Bildes angebrachte Gruppe vergegenwärtigt den Teil der Feier, der vor dem Hause der Braut stattfindet. Man sieht dem Jüngling zunächst ein Mädchen, das mit der R. einen ovalen Gegenstand, anscheinend eine Schale, über ein von einer hohen Stütze getragenes Becken hält; augenscheinlich ist sie beschäftigt, den Inhalt der Schale in das Becken auszuleeren. Ein anderes Mädchen stimmt, die Lyra spielend, das Brautlied (epithalamium) an, während ein zweites, dessen Haupt mit einer Blätterkrone geschmückt ist, aufmerksam den Tönen lauscht. Ob wir in diesen beiden Figuren Freundinnen der Braut oder Musen zu erkennen haben, ist schwer zu entscheiden.

Offenbar bildete dieses Gemälde mit anderen entsprechenden Bildern eine Art von Fries. Die Ausführung ist handwerksmäßig. Doch zeichnet sich unser Gemälde vor der Durchschnittsmasse der aus dem 1. Jahrhundert der Kaiserzeit erhaltenen Wandmalereien durch die feine Abtönung und Harmonisierung der Farben aus. Die Komposition zeigt keine eigentlich malerische, sondern eine reliefartige Anordnung, die durch ihre Einfachheit, Klarheit und Anmut einen eigentümlichen Zauber ausübt. Wir erkennen darin den Reflex der maßvollen Stimmung, die in den Werken der griechischen Blütezeit herrscht. Die Mittelgruppe zeigt eine auffällige Übereinstimmung mit einer bei Myrina gefundenen Tongruppe; ebenso erinnern die Motive der stehenden Frauen und Mädchen an erhaltene Tonfiguren. Damit ist bewiesen, daß diese Motive bereits im 3. Jahrh. v. Chr. allgemein geläufig waren, zweifelhaft aber ist es, ob wir deshalb nun auch berechtigt sind, das Gemälde auf ein Original jener Zeit zurückzuführen, oder ob wir in ihm die ganz oder teilweise selbständige Schöpfung eines „neuattischen“ Künstlers zu erkennen haben. Ein Gelehrter hat

kürzlich die Figurengruppen von ihrem Hintergrunde trennen wollen, diese für Kopien nach einem Vorbilde aus der Zeit des Aetion (Alexanders d. Gr.), den Hintergrund für eine Zutat des Kopisten erklärt, hauptsächlich auf Grund der richtigen Bemerkung, daß das Pfeilerkapitäl in der Mitte des Bildes den erhaltenen Kapitälen der gemalten architektonischen Umrahmung entspreche. Wirklich scheint es unmöglich, den Zusammenhang dieser vielfach und unregelmäßig umbiegenden, kulissenartigen Mauer mit dem dargestellten Vorgange zu erklären. Steht das Lager der Braut unter freiem Himmel? Andererseits ist die Bedeutung der Mauer für die Vorstellung eines teils beschränkten, teils sich weithin öffnenden Raumes nicht zu verkennen; ebensowenig, daß die Gruppenkomposition, die Verteilung von Licht und Schatten und die Abstimmung der Farben eben mit diesem Hintergrunde rechnet. Man müßte für das Original einen ganz analog konstruierten und getönten Hintergrund voraussetzen. Bei der Frage, ob Kopie oder Neuschöpfung, kommt auch das Format des Bildes in Betracht, das als Vorlage jedenfalls ein Tafelbild ausschließen dürfte. So scheinen nach dem jetzigen Stande unserer Forschungen die meisten Erwägungen dafür zu sprechen, daß uns in dem Bilde das zu dekorativem Zwecke geschaffene, mit hervorragend feinem Geschmack ausgeführte Werk eines „neu-attischen" Klassizisten erhalten ist, der die mannigfachsten Anregungen, auch wohl ganze Figuren aus Schöpfungen der hellenistischen Kunst entnommen haben mag.

8. Bartoli Admiranda T. 58, 59. Böttiger und Meyer die aldobrandinische Hochzeit, Dresden 1810. Pistolesi III 37. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 43, 205. Woermann die Malerei des Altertums p. 112 Fig. 28. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 872 Fig. 946 (vgl. p. 696). von Sybel Weltgeschichte der Kunst[2] p. 396. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[8] p. 291 T. IX 1. Nogara le nozze Aldobrandine, i paes. con scene dell' Odissea ed altre pitture conserv. nei Musei Pontificii (Milano 1907) T. I bis VIII p. 1—35. Petersen vom alten Rom[4] p. 168. Abb. 132. Vgl. Winckelmann Gesch. d. Kunst VII 3 § 7. Braun Ruinen und Museen p. 839 n. 5. Arch. Zeitung XXXII (1874) p. 80—92, wo eine eingehende Kritik der älteren Publikationen gegeben ist. S. Reinach Esquisses archéologiques p. 212—214. Arch. Anzeiger X (1895) p. 121. Roscher Lexikon II 2 p. 3263. Repertorium f. Kunstwissenschaft 1897 p. 50 f. Hermes XXXV (1900) p. 657—661. Rodenwaldt die Komposition der pompejanischen Wandgemälde p. 17 f. Göttinger gel. Anz. 1910 p. 824 f. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert. XXVII (1911) p. 184.

Das etruskische Museum im Vatikan.

(Museo Gregoriano Etrusco.)

Das Museo Etrusco wurde im Jahre 1836 vom Papste Gregor XVI gegründet und war zunächst dazu bestimmt, die Funde, welche seit dem Jahre 1828 in dem westlichen Etrurien gemacht worden waren, aufzunehmen; mit diesen wurden auch gleichartige Monumente aus dem früheren Besitzstande des Vatikans vereinigt; später kamen noch mancherlei Fundstücke aus Rom und Latium hinzu, denen Pius IX noch andere gelegentliche Erwerbungen hinzufügte. Die Sammlung wurde dann unter der Leitung des früheren Direktors C. L. Visconti nach sachlichen Gesichtspunkten geordnet. Gegenwärtig (1911) ist durch den jetzigen Direktor Dr. B. Nogara eine neue Aufstellung im Zuge, die namentlich den Bronzen zugute kommen soll. Wir beginnen unsere Betrachtung bei der Eingangshalle, wenden uns dann rechts in die Säle mit den Urnen und Terrakottaskulpturen, an welche die Vasensammlung sich anschließt, und nehmen den Rückweg durch die Bronzen-Säle.

Museo Etrusco Gregoriano Rom 1842 2 Bde. (die erste, nicht in den Buchhandel gelangte Ausgabe wird im folgenden als Ausgabe A zitiert); vgl. Arch. Zeit. XXXVII (1879) S. 34ff. (Klügmann). Ein ausführlicher wissenschaftlicher Katalog der Sammlung ist in Vorbereitung.

Erstes Zimmer (Eingangshalle).

Links:

417 (97) Sarkophag aus Peperin mit Reliefs.

Der Deckel fehlt jetzt. Auf der Vorderseite sehen wir die Auffahrt eines Beamten in einem Zweigespann, hinter dem Wagen schreitet ein Diener mit einer großen Tafel (?), vor ihm zwei Männer mit Zweigbündeln (fasces), einer mit einer Lanze.

An der oberen Leiste steht eine lange etruskische Inschrift. Der Sarkophag gehört ebenso wie n. 422 wohl erst der hellenistischen Zeit an.

Aus Toscanella. Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 9. Campanari Dell' urna di Arunte, trionfatore Etrusco (Rom 1835). Jnghirami Monum. etr. VI T. F 3. Vgl. Bull. d. Inst. 1833 S. 63. 1860 S. 146 (Brunn). Dennies Cities and cemeteries II[2] S. 455. Fabretti Corp. Inscr. Ital. n. 2100. Deecke Etruskische Forschungen und Studien IV S. 56 f. VI S. 13, 24. Torp. Etrusk Beiträge I S. 11 u. 28.

An der Wand gegenüber der Türe:

418 Etruskischer Sarkophag, Untergang der Niobiden.

Der aus Nenfro (vulkanischem Tuffstein) gearbeitete Sarkophag gehört der letzten vorchristlichen Zeit an. In dem Relief der

Vorderseite, das den Untergang der Niobiden darstellt, sehen wir bekannte Motive der statuarischen Darstellung in derbem etruskischen Geschmack umgebildet. Man erkennt Niobe, drei Söhne und drei Töchter, sowie den Pädagogen, und an den Enden rechts und links Apollon und Artemis (beide beflügelt), die von den beiden Seiten her die Todespfeile entsenden. Auf der l. Nebenseite: ein Kentaur, der gegen einen jugendlichen Lapithen einen Stein schleudern will und von einem bärtigen Lapithen mit dem Schwerte bedroht wird, auf der rechten: Achill, der, auf dem Wagen des Viergespannes stehend, die Leiche des Hektor schleift und den Panzer des Patroklos trophäenartig an einer Stange befestigt trägt.

1839 bei Toscanella gefunden. Bull. dell'Inst. 1839, 25. Dissertazioni della pontificia Accademia XI (1852) S. 171 (Campanari). Dennis Cities and cemeteries[3] I S. 473. Stark Niobe und Niobiden S. 198 T. IX 2. Altmann Architektur u. Ornamentik d. Sarkophage S. 33.

Darauf:

419 (15) **Deckplatte mit Figur von einem etruskischen Terrakottasarkophag.**

Wie auch sonst auf den Deckplatten der Särge die Verstorbenen bequem auf ihren Betten lagernd dargestellt sind (vgl. 431), so sehen wir hier eine reich geschmückte Frau halb aufgerichtet auf ihrem Kissen ruhen. Die Deckplatte wird dem 2. oder 1. vorchristlichen Jahrhundert angehören.

Im Jahre 1834 bei Toscanella gefunden. Mus. Gregor. I T. XCII (A I T. XLIX). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 831. Martha L'art étrusque S. 349f.

420 (13, 17) **Zwei Pferdeköpfe.**

Diese aus Nenfro (vgl. n. 427) gefertigten Köpfe waren am Eingang eines Vulcenter Grabes aufgestellt, hatten also wohl sepulkrale Beziehung.

Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 2.

Rechts:

421 (43) **Sarkophag aus Travertin mit farbigen Reliefs.**

Auf dem Deckel ist der Verstorbene, ein bärtiger Mann, auf dem Rücken lagernd dargestellt; er ist reich geschmückt, hält eine Patera in der R. und greift mit der L. in die girlandenartige Halskette. Auf dem Kopfende der Kline sind eine Sphinx und zwei hockende Löwen angebracht. Auf der Vorderseite des Sarkophags ist ein etruskischer Festaufzug (Hochzeitszug?) dargestellt. An der Spitze gehen zwei Hornbläser (ein cornicen und ein liticen), hinter ihnen ein junger Mann, einLeierspieler und ein Flötenbläser, dann folgen eine Frau und ein bärtiger Mann, beide bekränzt, den Beschluß macht ein Mann auf einem Zweigespann, dem ein Knabe voranschreitet. Auf der r. Neben-

seite sehen wir zwei nackte Knaben (Tänzer) zwischen einem Kitharspieler und einem Hornbläser, die andere Nebenseite ist zerstört. Vgl. n. 417.

Aus der Grotta dei Sarcophaghi in Cervetri vgl. Dennis Cities and cemeteries[2] I S. 146, II S. 454.

Zweites Zimmer.

Hier sind zahlreiche Graburnen (Aschenkisten) aus Alabaster und Travertin vereinigt, die größtenteils aus dem nördlichen Etrurien (Volterra und Chiusi) stammen; sie sind, wie ihr Material und die Ausführung zur Genüge verraten, Erzeugnisse des einheimischen Handwerkes, die in ihrer Hauptmasse dem 3. und 2. vorchristlichen Jahrhundert angehören. Auf den Deckeln der viereckigen Behälter sind meist die Figuren der Verstorbenen angebracht, lässig hingelagert, mit Schale, Kranz, Frucht, Fächer oder ähnlichen Attributen in den Händen, Kopf und Körper oft in argem Mißverhältnisse.

Die Vorderseiten der Urnen sind mit Reliefs in grober (oft farbiger) Ausführung geschmückt; diese entlehnen ihre Stoffe meist den griechischen Mythen in deren späterer (durch das Drama bestimmten) Umformung. Allein die griechischen Motive erscheinen in etruskischem Geschmack vielfach durch Mißverständnisse und häßliche Verzerrungen entstellt und durch Zusätze von Figuren der etruskischen Dämonologie erweitert. Auch Darstellungen des Lebens und Sterbens in rein etruskischer Auffassung begegnen nicht selten. Ihres stofflichen Interesses halber mögen hervorgehoben werden n. 86: Aktaion von Hunden zerrissen; n. 44 (und 87): „Die letzte Reise" (der Verstorbene zu Pferde wird von einem Dämon hinabgeleitet); n. 56: Oinomaos, der bei der Wettfahrt mit Pelops seinen Tod findet; n. 60: Wiedererkennung des Paris (als neugeborenes Kind von Hekabe ausgesetzt und unter Hirten aufgewachsen, kommt Paris als Jüngling nach Troia, wo eben die Leichenspiele zu seinen, des Totgeglaubten Ehren abgehalten werden; er nimmt an den Wettkämpfen teil und besiegt dabei alle seine Brüder, die erzürnt und eifersüchtig mit den Waffen auf den Fremdling eindringen, so daß er an den Altar des Zeus flüchten muß, bis seine Schwester Kassandra ihn als den ausgesetzten Königssohn erkennt); n. 61: Helena und Paris, die mit ihrem Gefolge das Schiff zur Fahrt nach Troia besteigen; endlich am Fenster, von abstoßender Roheit der Ausführung: die beabsichtigte Opferung der Iphigenie in Aulis.

Die wichtigsten Stücke (früher im Appartamento Borgia, vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 25) sind abgebildet: Mus. Gregor. I T. XCIVf. (A II T. CIIf.). Brunn und Körte J rilievi delle urne etrusche I Rom 1870; II 1896. Vgl. Schlie Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etrusk. Aschenkisten 1868.

Auf den Wandrepositorien sind zahlreiche Porträtköpfe aus Terrakotta und Nenfro aufgestellt, die größtenteils auch ursprüng-

lich zu ähnlicher Aufstellung bestimmt waren; die meisten stammen aus Gräbern, einige haben wohl auch als Votive in Tempeln ihren Platz gehabt. Wir können daran gut die Nationaltypen der alten Etrusker studieren. Die Köpfe stammen aus verschiedenen Zeiten (vorwiegend aus dem 4. und 3. Jahrhundert) und sind von ungleicher Arbeit; neben idealisierten Typen stehen andere Köpfe, die dank der naturalistischen Wiedergabe der individuellen Eigentümlichkeiten uns wie Porträts moderner Menschen anmuten.

Jahreshefte d. österr. arch. Institut. IX (1906) S. 122 (Hauser). Hadaczek Der Ohrschmuck d. Griechen u. Etrusker (1903) S. 73, 76.

Drittes Zimmer.

422 (107) **Weiblicher Kopf** (mit Efeu im Haar) aus Nenfro.

Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 3.

423 (106) **Aschenkiste aus Marmor.**

Die Vorderseite ist im Relief als Bett gestaltet, auf dem die Deckelfigur (ein bartloser Mann) ruhend gedacht ist. Das Bett ist reich verziert, mit schlangenbeinigen Frauengestalten an den Füßen, mit einem Fries knabenhaft kleiner Gestalten (mit Fackeln), die auf Vögel (Schwäne?) Jagd machen, an der Vorderleiste. Darunter ist eine etruskische Inschrift angebracht.

Aus Chiusi. Vgl. Dennis Cities and cemeteries of Etruria[3] II S. 456. Fabretti Corp. inscript. Ital. 754. Corp. Inscript. Etrusc. I 2995. Deecke Etrusk. Forschungen 3 S. 184, S. 193.

424 (110) **Fragmentierter Pfeiler mit Inschrift.**

Der Stein ist von hoher sprachwissenschaftlicher Wichtigkeit, da er beiderseits einen kurzen Text in keltischer und lateinischer Sprache bietet. Der Text der besser erhaltenen Seite lautet: *Coi]sis Drutei f(ilius) frater eius minimus locavit et statuit. Ateknati Trutikni karnitu artuas Koisis Trutiknos,* d. h. etwa: das Grabmal (*artuas*) des Ategnatos, des Drutos-Sohnes, hat errichtet Coisis, Sohn des Drutos.

Aus Todi. Pauli altitalische Forschungen I S. 12, 84f. Corpus inscriptionum Latinarum XI n. 4687, wo die ältere Literatur verzeichnet ist. Proceedings of the British Academy II London (1906) S. 69f. (Rhys.)

425 (109) **Fragment einer etruskischen Aschenkiste** aus Sandstein.

Erhalten ist nur die linke Hälfte der reliefgeschmückten Vorderseite und ein Stück der linken Nebenseite. Die Darstellung archaischen Stils erlaubt keine sichere Deutung.

426 **Aschenkiste aus Alabaster, Bestrafung der Dirke (?)**

In der Mitte liegt zu Boden gestürzt, den Oberkörper aufrichtend, fast völlig entblößt, eine Frau. Ein Jüngling (links) hat sie mit der linken Hand bei den Haaren gepackt, rechts steht ein zweiter Jüng-

ling, der mit der Rechten nach dem Arm des ersten greift und in der Linken ein kurzes Schwert hält. Das Ganze wird von zwei blattlosen Bäumen eingerahmt. Man hat die Gruppe wohl richtig als Dirke zwischen Amphion und Zethos erklärt; andere haben in dem Relief eine Darstellung der Opferung Polyxenas (vgl. n. 428) erkennen wollen.

Aus Perugia. Mus. Gregor. I T. XCIV, 2 (A II T. CIII, 8). Brunn-Körte I rilievi delle urne etrusche I T. 73, S. 88.

427 (112) **Kolossaler Medusenkopf** am vorderen Ende eines Steinbalkens.

Das Material ist der vulkanische Tuff (Nenfro), der in Etrurien (insbesondere bei Corneto) gefunden wird. — Die Meduse ist in dem idealisierten Typus der hellenistischen Zeit gebildet.

Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 3.

428 (119) **Sarkophag aus Nenfro mit Reliefs.**

Auf dem Deckel lagert der Verstorbene, ein glatt rasierter Mann, in ein Himation gekleidet, mit einer Rolle in der L. Auf den vier Seiten sind in Relief Episoden der griechischen Sage dargestellt: die Tötung der Klytaimestra, die Opferung der Polyxena (?), Szenen aus der thebanischen Sage nach Euripides' Phönissen (Begegnung von Eteokles und Polyneikes, der Brudermord, Ödipus, Jokaste), Telephos mit dem kleinen Orestes.

Mus. Gregor. I T. XCVI (A II T. C). Brunn-Körte I rilievi delle urne etrusche I T. 80, 11; 73, 2 u. 3; II T. 20, 6.

429 **Grabmal in Gestalt eines Rundtempels.**

An dem zylinderförmigen Grabstein (aus Nenfro) sind ionische Säulen im Relief angegeben; sie tragen einen Architrav mit der (jetzt stark zerstörten) etruskischen Inschrift: *[Eca] suthi Thanchvilus Masnial*, d. h. das ist das Grab der Tanchvil (Tanaquil) Masnia.

Mus. Gregor. I T. CV (A II T. CV), 3. Canina Etruria marittima II T. 109, 1 u. 2 Vgl. Fabretti Corpus inscriptionum Italicarum n. 2602. Corssen Sprache der Etrusker I S. 592. Pauli Etrusk. Studien III S. 25. Altmann Röm. Grabaltäre S. 19.

430 (116) **Statuette einer sitzenden Frau** aus grauem Sandstein.

In der Frau, die mit entblößtem Oberkörper in ruhiger Haltung sitzend dargestellt ist, ist vielleicht das Bild einer etruskischen Göttin zu erkennen (drittes oder zweites Jahrh. v. Chr.).

Viertes Zimmer

In der Mitte:

431 **Terrakottastatue des Hermes.**

Die Statue, die einen eleganten Typus der hellenistischen Zeit wiedergibt, mag der augusteischen oder der letzten republikanischen

Zeit angehören. Der Hut und vielleicht ein Teil des Kopfes, sowie der r. Arm mit dem Heroldstab sind ergänzt.

Im Jahre 1835 bei Tivoli, angeblich zusammen mit n. 441 gefunden. Mus. Gregor. A I T. LI. Deonna Les statues de terre cuite dans l'antiquité (1908) S. 190.

Die mannigfachen, an den Wänden angebrachten Terrakottaplatten dienten, in größerer Zahl aneinandergereiht, teils als Schmuck des Dachgesimses (Simen), teils als friesartige Wandbelege an den Außenseiten von Gebäuden oder in Innenräumen. Diese Dekorationsart ist aus Campanien und Etrurien nach Rom verpflanzt worden und hat dort seit dem Ende der republikanischen Zeit an den Grabbauten sowohl als in den Villen weite Verbreitung gefunden. Die Platten wurden in großer Zahl aus Formen hergestellt und gewährten einen billigen und beliebten Ersatz für die seit der hellenistischen Zeit neu in Aufschwung gekommenen Inkrustationen (Verkleidungen) aus Marmor und Metall. Die meisten Stücke stammen aus dem 1. und 2. Jahrhundert der Kaiserzeit. Die Reliefs, mit denen sie verziert sind, wiederholen zum Teil die Motive der hochentwickelten Dekorationskunst des 4., 3. und 2. Jahrhunderts, zum Teil gehen sie noch auf Vorbilder der großen malerischen Kompositionen der klassischen Zeit zurück.

Vgl. Jahrb. d. arch. Inst. IX (1894). Arch. Anzeiger S. 37 (v. Rohden). Walters History of ancient pottery II S. 365 f.

An der linken und rechten Wand des Zimmers

432, 433 Zwei tönerne Sarkophagdeckel mit gelagerten Figuren.

Auf den Deckplatten der etruskischen Sarkophage sind die Verstorbenen häufig sowie hier auf ihren Betten schlafend dargestellt. Der auf dem Rücken liegende bekleidete Mann der einen Deckplatte (an der linken Wand) hält einen Kranz in der Linken, der andere, auf dessen Brust ein Kranzgewinde aufliegt, hat den linken Unterarm unter den Kopf gelegt. Die Gesamtmotive sind durchaus naturalistisch gedacht, manches Detail der Bewegung ist gut beobachtet; die Köpfe streben Porträtähnlichkeit an. In auffallendem Gegensatz zu diesem Realismus stehen die sorglose Ungeschicklichkeit und die Verständnislosigkeit, die in den unrichtigen Maßverhältnissen der langgestreckten Körper zu Tage treten. Die Deckplatten mögen dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehören. Vgl. n. 419.

Im Jahre 1834 bei Toscanella gefunden. Mus. Gregor I T. XCII (A I T. XLIX). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 831. v. Lichtenberg Das Porträt an Grabdenkmalen S. 47 f. Collignon Les statues funéraires dans l'art grec S. 370.

Auf dem Wandrepositorium links:

434 (154—156) **Terrakottafries mit Hochreliefs.**

Aus reichem Girlandengewinde treten die Köpfe einer Frau (mit Weinlaub und Trauben im Haar) und eines Jünglings (an dem noch

die Farbenspuren erhalten sind) in hohem Relief hervor, jeder umgeben von einem Paar zierlicher Eroten. Die schwungvolle Freiheit der Ornamentik weist die Erfindung des Frieses der hellenistischen Zeit zu.

Martha L'art étrusque S. 282. Vgl. Dennis Cities and cemeteries of Etruria[3] II S. 456. Durm Baukunst d. Etrusker u. Römer[2] S. 79.

Darunter:

435 Terrakottaplatte, Szene aus dem Leukippidenraub.

Ein Jüngling, der durch den Pilos und den neben seinem Haupte befindlichen Stern als einer der Dioskuren gekennzeichnet ist, trägt eine der Töchter des Leukippos hinweg, während eine Genossin der Geraubten hilfesuchend und geängstigt davoneilt.

Mus. Gregor. A I T. XLI, 5. Campana Due sepolcri T. VIII B und Antiche opere in plastica T. 55. Archäol. Zeit. X 1852 T. 40, 3 S. 439. Robert Die antiken Sarkophagreliefs III, 2 S. 220. Vgl. Benndorf Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 165. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz S. 26.

436 Terrakottatafel, Herakles' Stierkampf.

Die Reliefplatte, welche die Bezwingung des marathonischen Stieres darstellt, gehört mit zwei anderen gleichartigen Platten dieses Zimmers, auf denen Herakles' Kämpfe mit der lernäischen Hydra und mit dem nemeischen Löwen dargestellt sind, zu einem in vielen Wiederholungen erhaltenen Zyklus von Heraklestaten.

Nach Braun (Ruinen und Museen S. 831) in den Trümmern von Roma vecchia, nach Abeken (Mittelitalien S. 367[4]) zusammen mit n. 443 bei den Canovaschen Ausgrabungen an der Via Appia (vgl. Corp. inscript. Latin. VI, 4 n. 26426) gefunden. Mus. Gregor. A I T. XLI, 10. Campana Antiche opere in plastica T. XXII ff. Vgl. Arch. Zeit. IV 1846 S. LXXII (Gerhard). Kekulé Kunstmuseum zu Bonn S. 115, 465.

Auf dem Repositorium des Zimmers ist eine größere Anzahl etruskischer Porträtköpfe aus Terrakotta aufgestellt, ferner:

437 Antefixe (Stirnziegel) und Simen mit figürlichem Schmuck.

So wie das Dachgebälk der etruskischen Tempel nach altgriechischem Vorbild mit ornamentierten Terrakottaplatten verkleidet war, so zeigten auch die tönernen Simen, Stirnziegel, Akroterien reichen figürlichen Schmuck, der in seinen bunten Farben von starker dekorativer Wirkung war.

Besonders hervorzuheben sind n. 170 (oben links in der Ecke) ein Antefix mit einem archaischen Silenskopf (mit rotem Gesicht und schwarzem Bart), n. 194 (in der anderen Ecke) ein entsprechender mit einem weiblichen Kopf, n. 246 (auf dem unteren Repositorium links) ein polychromer Frauenkopf von einem Randziegel, der noch an der Grenze der archaischen Kunstübung steht, endlich (auf dem Boden hinter dem Hermes) das Endstück eines schrägen Giebelgesimses mit dem Vorderteil eines hochaltertümlichen Flügelpferdes, dessen Flügelfedern abwechselnd rot, weiß und blau bemalt sind.

Vgl. Furtwängler Meisterwerke der griech. Plastik S. 252.

438 (197) **Terrakottaplatte, Isis und Sphinxe.**

Isis (mit Lotos auf dem Haupte, Sistrum und Opfergaben in Händen) taucht aus einem Akanthoskelch empor, zwischen einem bärtigen und einer weiblichen Sphinx. Solche ägyptische Motive in spielerischer, dekorativer Verwendung sind zuerst durch die griechischen Künstler Alexandriens in Aufnahme gekommen und von dem Kunsthandwerk der römischen Kaiserzeit vielfältig wiederholt worden.

Mus. Gregor. A I T. XL. 5. Vgl. Campana Opere in plastica T. 113. Walters Terracottas in the Brit. Museum S. 397.

439 (203) **Terrakottastatue eines sitzenden Knaben.**

Das Knäblein ist mit frischem Naturalismus dargestellt; es ist mit einem Kopftuch und einem Hemd bekleidet, das um die Mitte des Leibes wulstartig heraufgenommen ist, und legt die R. auf einen Vogel. Die Statue war wohl ein Weihgeschenk, wie die Kinderfiguren aus Bronze im Saal IX n. 681 u. 702.

Aus Cervetri. Mus. Gregor. A I T. XLVII.

440 (209) **Terrakottaplatte, Bakchisches Motiv.**

Ein Kantharos steht zwischen zwei aufgerichteten Panthern, hinter denen je ein Thyrsosstab raumfüllend angebracht ist. Darüber die Reste einer lateinischen Inschrift, welche den Namen des Fabrikanten enthielt.

Mus. Gregor. A I T. XL, 6. Vgl. Benndorf u. Schöne Bildwerke des lateran. Museum S. 387, 561. Corpus inscriptionum Latin. XV n. 2556 (vgl. n. 2539ff.).

In den Zimmerecken:

441 (211. 234. 266) **Statuenbruchstücke aus Terrakotta.**

Diese lebensgroßen Statuen von Frauen weisen in dem freien Wurf und der sorgfältigen Durchführung der reichen Gewandung, an der noch Reste der Bemalung erhalten sind, auf vorzügliche Vorbilder des 3. oder 2. Jahrhunderts v. Chr. Die Figur, von der das Fragment 211 herrührt, stützt sich auf ein Steuerruder auf, stellte also wohl eine Fortuna dar.

Im Jahre 1835 gelegentlich des Durchstiches von Monte Catillo bei Tivoli (angeblich zusammen mit der Hermesstatue n. 431) gefunden. Mus. Gregor. A I T. L. Vgl. Braun Ruinen und Museen Roms S. 831. Museo italiano di antichità class. I S. 93[7] (Milani). Deonna Les statues de terre cuite dans l'antiquité (1908) S. 178f.

442 (215) **Bemalter Tonsarkophag, Adonis.**

Der Sarkophag ahmt in allen Einzelheiten ein mit Polstern und Decken reich ausgestattetes Bett nach; darauf liegt, rücklings hingestreckt, ein Jüngling (mit Chlamys und Jagdstiefeln), der am l. Schenkel eine Wunde hat; auf der Fußbank neben ihm liegt sein Jagdhund. Der Verstorbene ist also im Bilde des Adonis dargestellt, der von dem Eber tödlich verwundet worden ist. Der Jüngling,

dem der Sarkophag bestimmt war, mag durch frühen Tod, vielleicht auch durch Jagdliebhaberei und Schönheit oder durch die Art des Todes als Gegenbild zu jenem Liebling Aphrodites erschienen sein. Das gut erhaltene Werk gibt in lebendiger Durchführung ein geschickt erfundenes Motiv wieder; der kräftige etruskische Naturalismus, der sich hier mit griechischer Formengebung verbindet, macht sich auch in der Bemalung geltend. Die nackten Teile des Jünglings sind braunrot, sein Gewand und die Matratze pfirsichrot, die Decken des Bettes blau gefärbt. — Etwa aus dem Ende des 3. Jahrh. v. Chr.

Im Jahre 1834 in Toscanella gefunden. Mus. Gregor. I T. CXIII (A I T. XLVI) 1. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 73. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 831. Altmann Architektur der Sarkophage S. 37. v. Lichtenberg, Das Porträt an Grabdenkmalen T. 5 S. 52.

443 (223) **Terrakottaplatte, Perseus mit dem kolossalen Haupte der Medusa.**

An der Via Appia angeblich zusammen mit den Reliefs der Heraklestaten (s. n. 436) gefunden. Mus. Gregor. A I T. XLI, 8. Vgl. Combe Ancient terracottas in the British Museum T. XV, 25. Campana Opere in plastica T. 56.

Über den Türen, die in das dritte und fünfte Zimmer führen, sind mehrere tönerne Füße aufgestellt, die als Dankesgaben von geheilten Kranken geweiht wurden. Vgl. S. 297, n. 462.

An der Fensterwand sind einige Simenplatten aus Terracotta bemerkenswert mit schönstilisierten Reliefs: Vorderleiber von Löwengreifen, die in Blumenranken sich fortsetzen; Arimaspen, die mit Kanne und Schale sitzende Greifen tränken; Amazonen im Kampfe gegen heftig andringende riesige Greifen.

D'Agincourt Recueil de sculpture antique en terre cuite T. XI, 1—4. Mus. Gregor. A I T. XL, 7—9. Campana Opere in plastica T. 78 f. Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 19. Ann. d. Inst. 1871 S. 144 ff. (Roulez). Klügmann Amazonen in Literatur u. Kunst S. 55.

444 **Terrakottaplatte, Pelops und Hippodameia** (beim Fenster).

Oinomaos gab einer Sagenversion zufolge den Freiern seiner Tochter Hippodameia bei dem Wettfahren, das sie zu deren Gewinnung mit ihm anstellen mußten, diese selbst in den Wagen mit, um so ihre Aufmerksamkeit von dem Kampfe abzulenken. Aus einer größeren Komposition dieses Inhaltes mag das Motiv der Tafel entlehnt sein, welche Pelops in phrygischem Kostüm und die bräutlich verschleierte Hippodameia auf einem sprengenden Viergespann zeigt.

Winckelmann Monumenti inediti T. 117. Vgl. Friederichs-Wolters Gipsabgüsse n. 1957. Repliken im Konservatorenpalast und im Kircherschen Museum (Saal LII).

Links von der Eingangstür:

445 **Kleines Fragment einer Terrakottaplatte, ägyptisches Haus** (rechts vom Fenster).

Auf dem erhaltenen Stücke sehen wir rechts ein rundes Haus, auf dessen Dachspitze ein Storch (oder Ibis) steht, links, auf einem

Bette gelagert, eine halbentblößte Frauengestalt. Das Fragment gehört einer größeren Darstellung der Nillandschaft an, die in mehreren Varianten (vgl. Museo Kircheriano, Saal LII) erhalten ist.

D'Agincourt Recueil de sculpture T. 9, 2 (Beschreibung Roms II 2 S. 19, 8). Schreiber Kulturhistor. Bilderatlas T. LIII, 9.

Fünftes bis achtes Zimmer.

Die Vasensammlung.

Die in den Sälen V—VIII aufgestellten Tongefäße stammen zum weitaus größten Teil aus den Gräbern des westlichen Etruriens (Caere und Vulci); eine geringe Anzahl von Stücken kommt aus unteritalischen Fundstätten. Die überwiegende Menge der hier vereinigten Vasen ist aber nicht im Lande verfertigt, sondern aus griechischen Städten (in Kleinasien, Hellas, Unteritalien) eingeführt worden. Sie danken ihre Erhaltung der frommen Sitte, welche die Behausungen der Toten, wie mit anderem Hausrat der Lebenden, so auch mit Tongefäßen ausstattete. Daher sind alle im täglichen Gebrauch verwendeten Gefäßformen auch in den Gräberfunden vertreten, bauchige Vorratsgefäße mit weiter Mündung und zwei senkrechten Henkeln (Amphora für Öl und Wein), sog. Wassergefäße (Hydria), die neben zwei kleinen wagrechten Henkeln einen größeren senkrechten zu bequemerem Tragen haben, Mischgefäße (Krater) mit weiter Öffnung, Gießgefäße mit zylindrischer und kleeblattförmiger Mündung (Oinochoe), Trinkgefäße, wie die flachen Schalen (Kylix), die weiten Näpfe (Skyphos) und Henkelbecher (Kantharos), sog. Salbgefäße zu tropfenweisem Ausgießen des Öles, wie die schlanke, enghalsige auf eine Fußplatte gestellte Lekythos, das schlauchförmige langgezogene Alabastron, der kleine kugelförmige Aryballos. Alle diese Hauptformen sind in mannigfaltigen Spielarten vertreten, und es ist ebenso anziehend als lehrreich zu beobachten, wie die antiken Tonbildner rastlos bestrebt waren, die überkommenen Gefäßtypen unter voller Wahrung der Zweckmäßigkeit dem verfeinerten Schönheitsgefühl im Linienfluß der Gesamtform wie in den sorgfältig erwogenen Verhältnissen der einzelnen Teile stetig anzupassen. Das lebendige Verständnis für den tektonischen Charakter des Ganzen zeigt sich ebenso in der Auswahl und der wohlüberlegten Verteilung der Ornamente, deren Entwicklung wir hier durch Jahrhunderte Schritt für Schritt verfolgen können. Dabei ward die Technik des Töpferhandwerks bis zu einer bewundernswerten Sicherheit und Feinheit vervollkommnet, die seitdem nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist.

Ein noch weiter gehendes Interesse aber gewinnen diese Gefäße für uns durch die Malereien, mit denen sie geschmückt sind. Ihnen

verdanken wir eine schier unerschöpfliche Fülle von Aufschlüssen über Sagengeschichte, Lebensformen und Weltanschauung der alten Griechen, für deren genauere Kenntnis sie oft die einzigen Zeugnisse sind, wo die literarische Überlieferung uns im Dunkeln läßt. Nicht geringer aber als diese kulturgeschichtliche ist die kunstgeschichtliche Wichtigkeit der Vasenbilder. Sie vermitteln uns (insbesondere nach Seite der Zeichnung und Komposition) ein Bild von der Malkunst gerade derjenigen Zeit, aus welcher uns keine größeren Malereien erhalten sind, sie überliefern uns in ihrem allmählichen Werden, Reifen, Entarten die mannigfaltigen Entwicklungsstadien eines hervorragenden Zweiges des Kunsthandwerkes, welche auch für die Geschichte der anderen Denkmälergattungen ihre typische Geltung haben und daher auch für die Gesamtentwicklung der Kunst die wertvollsten Aufschlüsse bieten.

Es ist vornehmlich die Blütezeit der griechischen Keramik, die uns durch die Sammlung des Museo Gregoriano trefflich veranschaulicht wird, während die ältesten (seit dem Ende des 8. Jahrhunderts) aus Griechenland eingeführten Gefäßgattungen ebenso wie die einheimischen Erzeugnisse aus schwarzem Ton (Bucchero) nur durch einzelne Exemplare vertreten sind. In das ausgehende 8. und das 7. Jahrhundert gehören die schlauchförmigen hellgrundigen Krüge (in Zimmer V, Nr. 1—3 und in Saal VIII), die mit Tierfriesen und Ornamenten (Punktrosetten, Schuppenreihen u. a.) meist in sehr sauberer Technik verziert sind; sie stammen teils aus Korinth, teils aus Kleinasien (Rhodos, Milet), teils aus griechischen Werkstätten auf italischem Boden, die von dort aus beeinflußt sind. Zeugen des korinthischen Imports, der im 7. und 6. Jahrhundert bedeutend war, sind außer zahlreichen kleinen Salbgefäßen (vgl. unten S. 335) einige größere Vasen mit korinthischen Inschriften (n. 447f.) und die schönen Vorratsgefäße mit stangenartigen Henkeln (vaso a colonette, Kelebe n. 452). Die älteren Erzeugnisse der korinthischen Werkstätten sind durch den gelben, oft unreinen Ton gekennzeichnet, auf den die Malereien mit stumpfem (meist schwarzbraunem) Firniß aufgetragen sind; die späteren zeigen (unter attischem Einfluß) roten Ton und schwarzen Firniß; die Figuren sind als ausgefüllte Silhouetten wie Schattenbilder auf dem hellen Grund gemalt; in Nachahmung von Metallblechtechnik, sind Details der Zeichnung durch eingerissene Linien angegeben, die vor dem Brennen des Gefäßes in den Firniß eingraviert wurden; einzelne Teile sind durch aufgesetzte rote (auf jüngeren Vasen auch durch weiße) Farbe hervorgehoben. In den Verzierungen tritt der orientalische Einfluß deutlich hervor; in den charakteristischen Tierfriesen erscheinen häufig Löwen, Panther (mit dem Kopf in Vorderansicht), Sphinxe, Vögel mit Menschenköpfen (sog. Sirenen) und andere

phantastische Gestalten; die leeren Räume der Bildflächen sind mit stilisierten Blumen (Rosetten) und Blumenteilen ausgefüllt. Der Geschmack einer ritterlichen Zeit äußert sich in der Vorliebe für Bilder von Zweikämpfen, Reihen von Reitern, Aufzügen zu Wagen, Jagdbildern u. a., neben denen auch größere Kompositionen mythischen Inhaltes nicht selten sich finden.

Von den verschiedenen schwarzfigurigen Vasengattungen, die auf kleinasiatisch-griechischen Ursprung zurückgeführt werden, sind einzelne Exemplare in die Sammlung des Gregoriano gelangt (n. 470, 471, 552); auch die gewöhnlich als kyrenäisch bezeichnete Gattung, die kurz vor der Mitte des 6. Jahrhunderts als eigenartig entwickelter Zweig neben die korinthischen und ostgriechischen Gruppen tritt, ist durch ein hervorragendes Stück (n. 534) vertreten.

Allein weitaus die größte Masse der in Etrurien gefundenen Gefäße entstammt den Töpferwerkstätten Athens, die durch das treffliche Material und die gleichmäßige Tüchtigkeit ihrer Erzeugnisse schon um die Mitte des 6. Jahrhunderts alle Nebenbewerber übertrafen. An den älteren Vasenklassen attischer Herkunft sind noch vielfach die Einwirkungen ionischer (euböischer) und korinthischer Vorbilder erkennbar. Dies gilt besonders von den sogenannten korinthisch-attischen oder tyrrhenischen Amphoren (n. 446) aus dem zweiten Drittel des 6. Jahrhunderts. Die übliche Bezeichnung stammt aus einer Zeit, wo man die Inschriften dieser Vasen noch nicht zu lesen verstand; aber gerade die Namensbeischriften, die auf einzelnen Exemplaren dieser Art sich finden, sind beweisend für den attischen Ursprung der ganzen Klasse. Es sind schlank gebaute Gefäße, die ähnlich wie die korinthischen Vasen mit Tierstreifen unter der Hauptdarstellung verziert sind. Während aber bei diesen Ton und Firnis noch von stumpfer Farbe sind, zeichnet sich die Ware der zu selbständiger Eigenart gelangten athenischen Töpfereien durch den gleichmäßig gebrannten Ton, der durch ein Pigment eine leuchtend rote Farbe gewonnen hat, und den tiefschwarzen, metallisch glänzenden »Firniß« aus, dessen Bereitungsart noch heute nicht völlig aufgeklärt ist. Die schwarz aufgemalten Figuren und Ornamente sind wiederum durch gravierte Linien und durch rote und weiße Deckfarbe (die aber häufig völlig verschwunden ist) belebt. Diese Deckfarben werden in ganz konventioneller Weise verwendet; weiß sind die nackten Teile des weiblichen Körpers (Gesicht, Hände, Füße), rot dient dazu, um Farbenunterschiede hervorzuheben oder dunkle Schattierung anzudeuten, so sind rot die Bärte der Männer, Partien der Gewandung u. a. Auch viele andere Einzelheiten der Zeichnung beruhen auf konventioneller Gewöhnung; so werden die Augen der Männer groß und kreisrund, die der Frauen schmal und mandelförmig gestaltet.

Die altüberkommenen Gefäßformen sind von der athenischen Keramik in eigenartiger Weise umgestaltet worden. An erster Stelle stehen unter den in schwarzfarbigem oder „schwarzfigurigem“ Stil verzierten Gefäßen die Amphoren, die nicht nur als Handelsware der Töpferwerkstätten, sondern vor allem auch als Behälter des aus Athen exportierten Oeles und Weines ihren Weg nach Etrurien gefunden haben. Wir können zwei Hauptgruppen von Amphoren unterscheiden, solche mit ungefirnißtem und solche mit gefirnißtem Gefäßkörper. Die Gefäße der ersten Art (V. Saal) sind meist schlank und schwungvoll gebaut; der Hals setzt scharf vom Rumpfe ab und ist mit einer Kette von gegenständigen (bis zur Unkenntlichkeit stilisierten) Lotosblüten und Doppelpalmetten geschmückt; reichentwickelte Ranken (mit Palmetten und einer oder mehreren Lotosblüten) unter den Henkeln trennen die Bilder der Vorder- und Rückseite des Rumpfes, die unten von einer umlaufenden Kette von Lotosblüten, häufig auch noch von einem einfachen Mäanderstreifen abgeschlossen werden; vom Fuße steigen (wie auch bei den korinthischen und tyrrhenischen Amphoren) strahlenartige Spitzblätter empor, aus denen der Rumpf wie aus einem Kelch oder Korb emporzusteigen scheint. In den Malereien dieser Bilder ist vielfach schon ein fortgeschrittenes Können und ein freierer Schwung der Bewegungen bemerkbar, so daß die schwarze Silhouette wie ein beengendes Gewand erscheint. Diese Vasen gehören ihrer Hauptmasse nach der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts an, während einzelne Exemplare noch in den Anfang des 5. Jahrhunderts hinabreichen.

Die Amphoren der zweiten Gruppe (VI. Saal), die oft sehr bedeutende Größe erreichen, sind in Nachahmung von Metallgefäßen ganz mit glänzend schwarzem Firniß überzogen, so daß nur am Fuße ein Stück für den schwarzen Strahlenkelch und an jeder Seite des Rumpfes ein viereckiges Feld zur Aufnahme des Bildes und seiner Ornamentstreifen im hellen Tongrunde ausgespart wird. Hals und Rumpf gehen meist in geschwungenem Kontur ohne scharfe Scheidung ineinander über. Die Bilder dieser Gefäße sind in der Regel mit hochgesteigerter, oft peinlicher Sorgfalt ausgeführt, bewahren aber fast durchweg eine gewisse Strenge und Steifheit, die ein absichtliches Festhalten an der alten Handwerksüberlieferung zu verraten scheint. Sie sind in Etrurien während des 6. Jahrhunderts (etwa seit 570) viel gekauft worden, verschwinden aber mit dessen Ende fast völlig. Eine Art Mittelstellung zwischen diesen beiden Amphorengattungen nehmen die panathenäischen Amphoren (über ihre Beziehung zu dem Feste, nach dem sie benannt sind, s. S. 303), ein, die von der einen Gruppe die Form, von der anderen das Dekorationsprinzip entlehnen; daneben begegnen uns noch mancherlei Spielarten, wie die eigenartigen Gefäße des Nikosthenes (n. 451 und 526).

Ähnliche Verschiedenheit in Gestalt und Verzierungsweise lassen sich auch an den gleichzeitigen Hydrien, Krügen und Lekythen wahrnehmen; in den flüchtigen Malereien der letzteren hat sich die schwarzfigurige Technik bis in späte Zeit erhalten. Besonders mannigfaltig sind die Erscheinungsformen der Schale in dieser Periode (Saal VIII), bald schwer und plump mit derbem Untersatz, bald zierlich und leicht mit feinen Henkeln und hohem Fuß, bald mit, bald ohne Innenbild, mit wechselnder Verzierungsart der Außenseiten. Hier ist im schwarzen Überzug bald nur ein schmaler Streifen für einen Figurenfries, bald ein viereckiges Bildfeld tongrundig ausgespart, bald bleibt der größere Teil ungefirnißt und ist mit einzelnen Figuren, mit einem Trinkspruch oder der Signatur des Verfertigers zwischen zierlichen Palmetten geschmückt. Eine besondere Abart sind die sogenannten Augenschalen (*tazze a occhioni*), bei denen der Bildschmuck von mächtigen, ornamental behandelten Augen umrahmt wird (vgl. n. 538f.), eine Dekoration, die einerseits in dem uralten Gedanken, Gefäße nach Art menschlicher Gesichter zu formen oder zu verzieren, anderseits in der apotropäischen Kraft, die man dem Auge gegen alles Übel, insbesondere gegen das malocchio zuschrieb, ihre Wurzel hat. In allen diesen verschiedenartigen Versuchen der Schalenmaler zeigt sich das unermüdliche Streben, die Verzierung der Gefäßform anzupassen, während auf den Inhalt des Bildschmuckes meist nur geringes Gewicht gelegt wird.

Was den Stoffkreis der schwarzfigurigen Vasen betrifft, den man am besten an den großen Amphoren studieren kann, so zeigt sich hier deutlich die Abhängigkeit ihrer Bilder von der im religiösen Dienste stehenden Malerei der Votivtafeln und heiligen Gefäße. Demgemäß überwiegen Darstellungen aus dem Kreise der Götter; ihre feierlichen Versammlungen, Prozessionen und Auffahrten sind ebenso wie ihr gemeinsam unternommener Gigantenkampf beständig wiederkehrende Stoffe. Vor allem aber tritt Athena hervor, deren Verherrlichung den unter ihrem Schutze stehenden athenischen Töpfern besonders am Herzen lag; immer und immer wieder wird sie dargestellt, wie sie auf ihrem Viergespann gegen die Giganten auszieht, wie sie ihren Lieblingen in harten Kämpfen beisteht. Gleich häufig erscheint nur noch Dionysos in Begleitung von Nymphen und bärtigen, pferdeschwänzigen Silenen, die ihn tanzend und musizierend umgeben, — für Gefäße, die der Aufbewahrung des Weines dienten, mußten ja solche Bilder als besonders passender Schmuck erscheinen. Unter den Heroen wird in erster Linie Herakles gefeiert, dessen Kult während des 6. Jahrhunderts in Attika außerordentlich volkstümlich gewesen sein muß; für seine verschiedenen Abenteuer haben sich typische Bildformen herausgestaltet; er selbst erscheint als der stürmisch vordringende Held, angetan mit dem eng um den

Leib gelegten und über den Kopf gezogenen Löwenfell, bewehrt mit Bogen und Köcher, mit Schwert oder Keule. Von den Abenteuern des Theseus wird nur die Bezwingung des kretischen Minotauros häufiger dargestellt. Aus dem Kreise der an den troianischen Krieg anknüpfenden Mythen werden — freilich nur in inhaltlicher Anlehnung an die Hauptmomente der Erzählungen des Epos — mancherlei Szenen, die durch Rhapsodenvorträge, chorische Dichtungen, volkstümliche Lieder oder Schulunterricht im Bewußtsein der Menge lebendig waren, bildlich reproduziert, verhältnismäßig selten die in der homerischen Ilias und Odyssee geschilderten Ereignisse. Bei vielen Bildern, welche Rüstung, Auszug und Rückkehr der Krieger, Zweikämpfe um einen Gefallenen, die Heimbringung des Leichnams vom Schlachtfeld darstellen, bleibt es infolge mangelhafter Charakteristik zweifelhaft, ob der Maler ein bestimmtes Ereignis der Sage oder einen typischen Moment des Waffenlebens darzustellen beabsichtigt hatte. Abgesehen von diesen Kriegerszenen nehmen die Darstellungen aus menschlichem Kreise in dem Repertoire der schwarzfigurigen Vasen nur wenig Raum ein. Durch den traditionellen Schmuck der panathenäischen Gefäße bleiben Bilder der gymnastischen Übungen in Schwang, Brunnenszenen waren durch die Bestimmung der Hydrien nahegelegt, Bilder des Handwerks, des Ackerbaus, des häuslichen Lebens erscheinen nur vereinzelt.

Merkwürdig klein ist die Zahl der Typen, aus denen diese Tausende und aber Tausende von Bildern zusammengesetzt sind. Einmal festgesetzte Motive werden ins Unendliche wiederholt, durch geringe Änderungen verschiedenen Stoffen angepaßt, vertraut gewordene Figurengruppen durch Kürzungen und Zusätze den wechselnden Raumbedingungen, manchmal nur ganz äußerlich, anbequemt. Die Wechselbeziehungen der einzelnen Gestalten werden durch eine konventionelle Gebärdensprache veranschaulicht, die für den Südländer auch dort noch vielsagenden Inhalt bergen mochte, wo ihre Undeutlichkeit oder Vieldeutigkeit uns über den Sinn der Bewegung im unklaren läßt. Erklärende Beischriften finden sich nicht allzu häufig; der Kunst des Schreibens waren zu jener Zeit natürlich nicht alle mächtig. So ist nach Bildung und Neigung die Verwendung der Schriftzeichen auf den Vasen verschieden; auch einzeln und in sinnlosen Reihen werden Buchstaben in den leeren Zwischenräumen der Bildfläche angebracht, bald in dekorativer Absicht, bald in spielender Willkür, um den Schein von Inschriften hervorzurufen oder der naiven Freude am Gekritzel Genüge zu tun. Die alten Athener schrieben ja gerne an Wände und Türen, und wie sie da die Namen ihrer Lieblinge verherrlichten, so wurden solche „Lieblingsinschriften“ auch auf Vasen angebracht, auf schwarzfigurigen der älteren Zeit freilich noch selten (vgl. n. 453, 472, 480).

Auch ihre eigenen Namen haben die Töpfer und Maler erst in der späteren Hälfte dieser Epoche (550—500) häufiger auf ihren Gefäßen verewigt (vgl. die „Meistersignaturen“ auf n. 451, 480, 535, 543, 548). Der Name des Töpfers gilt dabei noch mehr als der des Malers, denn die Individualität tritt auf den Vasen dieses Stiles nur selten hervor, und wo es geschieht, geschieht es selten durch schöpferische Originalität, als durch technische Vollkommenheit, zeichnerische Eigentümlichkeiten oder Äußerlichkeiten der Typik. Im allgemeinen lastet eine eintönige Gleichmäßigkeit auf den Bildern, und es ist unverkennbar, wie die alten Bildformeln, tausendfältig nachgesprochen und abgebraucht, allmählich einer gewissen Erstarrung anheimfallen, so daß das Bedürfnis nach Auffrischung und Ablösung durch neue Kräfte sich gebieterisch geltend machen mußte. Wirklich kommt im letzten Drittel des 6. Jahrhunderts eine neue Richtung zum Durchbruch, herbeigeführt durch den allgemeinen Umschwung, den die von den Peisistratiden genährten Beziehungen zu den Griechen des östlichen Archipelagus für alle Zweige der Kunst zur Folge hatten.

Diese Umwälzung findet auf dem Gebiete der Keramik zunächst ihren äußerlichen Ausdruck in einem Wechsel der Technik. Es werden (in Anlehnung an eine zeichnerische Darstellungsweise, die schon in frühgeschichtlicher Zeit geübt worden und nie völlig erloschen war) die Figuren nicht mehr mit schwarzem Firniß aufgemalt, sondern auf dem hellen Tongrund selber ausgespart; eine schwarze Firnißdecke aber überzieht jetzt die ganze Oberfläche des Gefäßes und wird bis an die Konturen der ausgesparten Zeichnung herangeführt. So treten auf dem dunkeln Hintergrund die hellen Figuren lebendig hervor, und es ist die Möglichkeit gegeben, mit Pinsel oder Feder eine reichere Innenzeichnung in schwarzem oder braunem (verdünntem) Firniß zu geben. Mit der neuen Technik, die man als „rotfigurige“ zu bezeichnen pflegt, erwächst ein neuer Stil; neue Aufgaben sind jetzt den Malern gestellt, eine neue Auffassung der Stoffe macht sich geltend. Ein lebendiges Treiben regt sich auf allen Seiten, der Individualität des Zeichners ist ein freier Spielraum gegönnt. Man liebt es, die Männer nackt darzustellen, und bemüht sich mit wachsendem Erfolg die Einzelheiten des Muskel- und Knochenbaues wiederzugeben. Bei den weiblichen Figuren sucht man die Schwierigkeiten der Gewandbehandlung auf verschiedene Weise zu umgehen, erst spät lernt man sie überwinden. In Stand- und Bewegungsmotiven versucht man tausendfältige Veränderungen. Die starre Typik der schwarzfigurigen Kompositionen ist über Bord geworfen, alles ist in beständigem Wechsel und Fluß.

Im Zusammenhang damit geht auch in der Wahl des Bildinhaltes eine tiefgreifende Umwälzung vor sich, die Zeugnis gibt von den

veränderten Zielen und Anschauungen der kleisthenischen Epoche. Die früher beliebten Stoffe verschwinden allmählich oder erscheinen in völlig neuem Gewande. Nicht mehr in feierlichen Vereinigungen werden die Götter dargestellt, sondern bei Trank und Spende in genrehafter Weise gruppiert; häufiger als ihre Einzelkämpfe gegen die Giganten werden ihre Beziehungen zu den Töchtern der Menschen vorgeführt. Neben Athena steht nun auch Apollon in dem Vordergrund des Interesses, während Dionysos mehr und mehr zurücktritt; sein Gefolge dagegen wird mit unverminderter Vorliebe immer wieder vor Augen gestellt; die feierlich tanzenden Silene werden abgelöst durch übermütige, flinke, leicht erregbare Gesellen, die tausenderlei weinselige Possen treiben und begierig ihren leichtfüßigen Genossinnen, den Mainaden, nachstellen. Im Kreise der Heroenbilder, verlieren die alten Typen der Heraklestaten ihre Beliebtheit, während andere Abenteuer aus dem vielbewegten Leben des Helden neue Popularität im Bilde gewinnen. Aber die erste Stelle nimmt jetzt Theseus ein, den die patriotische Bewegung der kleisthenischen Zeit emporgetragen, die Begeisterung der Perserkriege zum Nationalhelden erhoben hatte. In seinen Einzelkämpfen spiegelt sich das Ideal attischer Ephebentüchtigkeit; er wird nunmehr der Führer in den Kämpfen gegen Amazonen und Kentauren, deren Bilder Gelegenheit zu unerschöpflicher Mannigfaltigkeit reizvoller Gruppierungen boten. So treten neben den alten Stoffen des troischen Sagenkreises attische oder attisch umgebildete Mythen mehr und mehr in den Vordergrund.

Weitaus aber überwiegen jetzt Bilder aus menschlichem Kreis. Neben dem schwärmenden dionysischen Thiasos sehen wir Szenen des „Komos", feuchtfröhliche Aufzüge der attischen Jugend, in begeistertem Tanzschritt, bei Flöten- und Becherklang. Weingelage werden mit ihren Spielen und Scherzen, mit all ihren Zwischenfällen und Konsequenzen vor Augen gestellt, wobei man sich an prüde Wohlerzogenheit nicht ängstlich gebunden hält. Das Leben der Epheben in Schule und Palästra lockt zu immer neuen Versuchen der bildlichen Wiedergabe; bald in mannigfaltigen Übungen begriffen, bald in Vorbereitung dazu erscheinen die nackten Jünglingsgestalten mit Wurfscheibe, Sprunghanteln, Schabeisen in Händen. Viel seltener begegnen wir Szenen des Kriegslebens; mit größerer Vorliebe als der Kampf selbst wird Rüstung und Auszug oder die siegreiche Heimkehr dargestellt; helfend und teilnahmsvoll ist die Familie um den jungen Hopliten gruppiert, Mutter oder Frau reichen ihm einen Willkomm- oder Abschiedstrunk. Auch gemütvolle Szenen anderer Art erscheinen jetzt häufig: Männer und schöne Knaben, Jünglinge und Frauen sehen wir in traulichem Gespräche, im Austausch von Geschenken, in Liebeswerben und

Liebeslust vereinigt. Aber auch die fromme Verehrung der Götter durch Opfer und Spende, der friedliche Wettkampf an ihren Festen und die Belohnung der Sieger werden uns in diesen Bildern mannigfach vorgeführt. So umfassen die Künstler dieser reichbewegten Zeit in jugendlicher Schaffensfreudigkeit alle Erscheinungsformen des Lebens; nichts Menschliches bleibt ihnen fremd.

Der gesteigerte Schönheitssinn dieser Epoche macht sich auch in den Wandlungen der Gefäßformen geltend. Die Amphoren werden schlanker gebaut, ihre Einzelteile feiner profiliert, die Henkel sind in der Regel hoch geschwungen, manchmal strickförmig gewunden, manchmal bandförmig. Besonders reizvoll ist eine Reihe von Gefäßen aus dem ersten Drittel des 5. Jahrhunderts, die jederseits nur mit einer fein empfundenen und sorgsam ausgeführten Figur geschmückt sind (Korridor n. 487 ff.). Während hier Vorder- und Rückseite des Gefäßes meist noch mit gleicher Liebe behandelt sind, beginnt man frühe mit Rücksicht auf die Aufstellungsart der Amphoren die abgekehrte Seite zu vernachlässigen und bloß mit gleichgültigen Statistenfiguren („Mantelfiguren") zu bemalen. Unter den vielerlei Spielarten der Vorratsgefäße sind jetzt besonders beliebt die schlauchförmige Amphora oder Pelike (n. 522, und im spätschwarzfigurigen Stil n. 476) und der sogenannte Stamnos (oder Olla; Korridor n. 503—505, 516 ff.); auch die Kolonnettamphora erscheint wieder in veränderter Form (Korridor n. 511, 512, 515). Zu neuer Geltung kommen die Mischgefäße: neben den prächtig geformten kelchförmigen Krater (*vaso a calice* n. 559) tritt später der glockenförmige („Oxybaphon" *vaso a campana* Korridor n. 509 f.). Durch schwungvollen Bau, geschickt disponierte Bilder und Ornamentstreifen von wunderbarer Feinheit zeichnen sich die Hydrien aus (Korridor). Aber weitaus die glänzendste Rolle spielen in dieser Periode die Schalen (Saal VIII). Fuß und Teller sind jetzt zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen, an das sich die graziösen Henkel organisch anschmiegen; nun ist auch für den Bildschmuck der geeignete Platz gefunden. Einem kurzen Übergangsstadium gehören die Schalen mit schwarzem Innenbilde und tongrundig ausgesparten Figuren an der Außenseite an. Bald erobert der rotfigurige Stil auch das Innenbild, das nun mit erhöhter Sorgfalt behandelt wird und nicht selten den einzigen Schmuck der glänzend schwarzen Schalen bildet. Häufiger aber werden auch um die ganze Außenseite Bilder gelegt, die meist durch schöne Palmettenornamente unter den Henkeln in zwei Hälften geschieden werden. Hier können wir am besten die staunenswerten Fortschritte der zeichnerischen Kunst verfolgen und einen überraschenden Einblick tun in das lebendig pulsierende Leben und die unruhige Gärung, aus der die attische Kunst, durch neue Ele-

mente aus der Fremde befruchtet, nach Abschluß der Perserkriege in so großartiger Reife uns entgegentritt. Das erhöhte Selbstbewußtsein der Vasenmaler und Töpfer, die in dieser Zeit nicht den letzten Rang in der athenischen Industrie einnehmen, spiegelt sich in der zunehmenden Häufigkeit der Meistersignaturen; diese bilden im Verein mit den „Lieblingsinschriften" (vgl. n. 498, 538, 573) für uns eine Art urkundlicher Grundlage zur Bestimmung der Chronologie und zur Erkenntnis der Familien- und Schulzusammenhänge der Maler- und Töpfergilde.

Sehen wir von einer Schale des Pamphaios ab, die noch in den Traditionen des alten Stiles befangen ist (n. 548), so fehlen allerdings im Museo Gregoriano rotfigurige Gefäße mit den ausdrücklichen Signaturen ihrer Verfertiger. Aber auch ohne solche lassen sich viele Bilder auf Grund ihrer ausgeprägten Eigenart den durch signierte Vasen anderweitig bekannten Künstlern mit Sicherheit zusprechen. Zu den hervorragendsten Schalen gehören die mit den Namen des Hieron, Euphronios und Brygos (als Fabrikanten), Euphronios und Duris (als Maler) bezeichneten Gefäße, die aus den Jahren 510—470 stammen. Zweifellos von Hieron ist n. 587, ihm wird auch n. 550 angehören. Von dem Stil der jüngeren Malereien aus der Werkstatt des Euphronios kann die Amphora n. 487 (Korridor) eine Vorstellung geben; über die diesem Meister zugeschriebene Jasonschale vgl. S. 345. Der Fabrik des Brygos dürfen wir n. 574, n. 576 und n. 577 zuschreiben. Von Duris ist wohl n. 545, vielleicht auch die schöne Hydria n. 497 (vgl. n. 502); von einem engverbundenen Genossen die Schale n. 564; seiner Werkstatt oder wenig jüngeren Gefährten gehören noch einige hier nicht verzeichnete Schalen in Saal VIII an (Museums-Nr. 149, 159, 184). Die Richtung dieser Gruppe findet auch später Fortsetzung, ihre Typen leben sich in schrittweisem Verfalle aus.

Aber noch einmal wird im zweiten Drittel des 5. Jahrhunderts die Vasenmalerei durch die Anregungen der großen Kunst zu neuer Höhe emporgetragen. Die nachhaltige Einwirkung der Gemälde eines Polygnot und Mikon tritt nicht nur in greifbaren Fortschritten der Zeichentechnik, in zahlreichen neuen Einzelmotiven und Gruppen, sondern auch in der Art der Gesamtdisposition (n. 498, 559) und in der Auswahl der Stoffe deutlich zutage, ja manche Vasenmaler suchen auch in der reicheren Farbengebung den Wettkampf mit ihren großen Vorbildern aufzunehmen. Freilich fühlt man, wie die Kluft zwischen Kunst und Handwerk immer größer wird, wie für das gesteigerte Ausdrucksvermögen der hohen Kunst innerhalb der beengenden Schranken kein Raum mehr ist. Dennoch hat auch die mit den Namen des Apollodoros, Zeuxis und Parrhasios verknüpfte Entwicklung der Malerei in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts, die durch kühnere Verkürzungen und Schattierung, durch

sinnfällige Schönheit der Linien und dramatisches Leben über die früheren Leistungen weit hinaus ging, noch auf attischen Vasen von der Wende des 5. und 4. Jahrhunderts einen Abglanz hinterlassen; aber von ihnen haben nur wenige den Weg nach Italien gefunden.

Mit dem politischen und wirtschaftlichen Niedergang Athens hat auch das attische Töpferhandwerk seine Leistungsfähigkeit eingebüßt; der Ausfuhrhandel versiegte; die Werkstätten der griechischen Töpfer in Unter- und Mittelitalien, die vorher nur eine bescheidene Tätigkeit entwickelt hatten, nehmen einen neuen Aufschwung. Von diesen neu aufblühenden Fabriken haben die apulischen im Museo Gregoriano durch auserlesene Vasen süditalischen Fundortes, die meist aus älteren Sammlungen (insbesondere der des Kardinals Gualtieri) stammen, reichere Vertretung gefunden. Deutlich ist an den älteren Exemplaren dieser Gattung der enge Anschluß an die attischen Erzeugnisse, deren Form und Dekoration sie nach- und weiterbilden. Dem Zuge der Zeit entsprechend macht sich aber allmählich ein Hang zu prunkvoller Wirkung in der zunehmenden Größe der Gefäße und der überladenen Ornamentik geltend. Man bildet Amphoren mit übermäßig gestrecktem Rumpfe, langem Halse, hohem Fuß, verziert sie mit mehreren Bildstreifen und bedeckt den Hals und die Zwischenräume unter den Henkeln mit üppigen Blumen- und Rankenornamenten. Besonders charakteristisch sind die großen bauchigen Volutenamphoren, welche Formen der entwickelten Bronzetechnik in Ton wiedergeben; ihre hoch aufsteigenden Henkel enden unten meist in Schwanenhälse und umschließen oben in der Regel innerhalb reicher Voluten plastisch und polychrom behandelte Gorgoneia oder Masken (n. 506. 514).

Die Bestimmung dieser Gefäße für den Grabkult spricht sich schon äußerlich in ihren Bildern aus; fast regelmäßig zeigen sie auf der einen Seite ein Grabmal in Form einer Stele oder eines nischenartigen, meist säulengetragenen Heroons, um das sitzend, stehend, heraneilend Männer und Frauen mit Schalen, Tänien, Kränzen, Spiegeln und anderen Totengaben in Händen gruppiert sind. Außerdem wiederholen sich häufig bakchische Szenen und genrehafte Vereinigungen von Jünglingen und Mädchen, Niken und Eroten (Toilettenszenen). Wo Darstellungen aus der Sagengeschichte auftreten, sind sie fast durchweg in Abhängigkeit von jenen Umgestaltungen, die durch das Drama des Euripides und seiner Nachfolger volkstümlich geworden waren. Der Einfluß des Theaters, das in Großgriechenland leidenschaftliche Pflege fand, verrät sich in der Auswahl und Anordnung der Figuren, sowie in zahlreichen Einzelheiten der Gewänder. Wenn uns auch diese italischen Vasenbilder nur eine unzureichende Vorstellung von der Komposition und koloristischen Wirkung der großen Malerei des 4. Jahrhunderts

geben können, so lehren sie uns doch die Fortschritte in der zeichnerischen Wiedergabe und der durch Abschattung gegebenen plastischen Modellierung einigermaßen erkennen und eröffnen uns gelegentlich auch einen Einblick in die mannigfaltigen, von der Kunst dieser Zeit unternommenen Versuche, den Bildhintergrund reicher zu gestalten und eine Raumwirkung zu erzielen. Wenn die älteren apulischen Vasen noch die sorgfältige Zeichenmanier der attischen Vasen fortsetzten, so artet bei den griechisch-italischen Malern der Spätzeit die Freiheit der Formengebung bald in barocke Zuchtlosigkeit, bald in kraftlose Flüchtigkeit aus. Mit dem Beginne des 2. Jahrhunderts scheint die unteritalische Vasenfabrikation völlig verfallen zu sein, wozu auch der Umstand beigetragen haben mag, daß die veränderten Bedürfnisse des Grabkultus bemalte Tongefäße nicht mehr als passende Totengaben erscheinen ließen.

Von den mannigfachen, aber künstlerisch unselbständigen und unerfreulichen Erzeugnissen der etruskischen Vasenmalerei sind einige Vasen mit eigentümlich trockenen und eckigen Zeichnungen, die in ehrlichem, aber wenig erfolgreichem Bemühen griechische Vorbilder kopieren, besonders beachtenswert; sie mögen dem Ende des 4. Jahrhunderts entstammen und machen in ihrer augenfälligen Verwandtschaft mit etruskischen Spiegelzeichnungen dem an griechische Malweise gewöhnten Auge fast den Eindruck des Unantiken (n. 588, 589). Auf dem Boden der spätkampanischen Malerei ist endlich jene numerisch und zeitlich beschränkte Gruppe von kleinen Schalen mit aufgemalten Eroten erwachsen, die, wie ihre lateinischen Inschriften zeigen, von einer Fabrik Latiums in der Mitte und der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts in den Handel gebracht worden sind (n. 565).

Die Erzeugung von Tongefäßen mit Reliefverzierung, die seit der alexandrinischen Zeit an verschiedenen Punkten der hellenistischen Welt lebhaften Aufschwung genommen hatte, hat in Italien eine zweite Heimat gefunden. Das Zentrum für die Fabrikation einer eigenartigen Gattung schwarz gefirnißter, henkel- und fußloser Schalen (Phialen), die an der Innenseite Reliefschmuck tragen, war seit der Mitte des 3. Jahrhunderts die kampanische Stadt Cales, wie uns lateinische Töpferinschriften auf Vasen dieser Gruppe zeigen (vgl. n. 566). Eine andere Gattung halbkugeliger Becher, die bald schwarzgefirnißt, bald hellrot sind und an der Außenseite Verzierungen in flachem Relief tragen, weisen durch ihre Fabriksmarken auf umbrische Herkunft (n. 567). Seit dem Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. verdrängen die Töpfereien von Arretium die Reliefvasen älterer Fabriken durch ihre leuchtend roten, reliefgeschmückten Gefäße, die hier bis in die traianische Zeit als billige und gefällige Surrogate des Metallgeschirres erzeugt und im ganzen Reiche ver-

kauft worden sind — sie erscheinen so als die letzten Vertreter eines einst blühenden Kunsthandwerkes noch zu einer Zeit, da dessen herrlichste Erzeugnisse seit Jahrhunderten mit den Toten, denen sie dienen sollten, unter der Erde begraben und vergessen waren, bis sie der Spaten der Schatzgräber und Forscher in unserer Zeit zu neuem Leben erweckt hat.

Fünftes Zimmer.

Korinthische und altattische schwarzfigurige Vasen.

446 (5) Korinthisch - attische Amphora, Herakles und Nessos.

Über Form und Dekorationsweise des Gefäßes vgl. S. 281. Im oberen Streifen sehen wir Herakles, wie er seine Gattin Deianeira von dem Kentauren Nessos, der sie zu vergewaltigen drohte, befreit. Er schwingt sein Schwert gegen den Übeltäter, der Deianeira mit beiden Händen gepackt hat und auf seinem Pferderücken dahinträgt, nun aber im Laufe zusammenbricht. Die Gegenwart der Athena, der Schutzgöttin des Helden, und des Hermes, des Boten von Zeus' Willen, lassen über den Ausgang des Kampfes keinen Zweifel; rechts stehen mit Gebärden lebhafter Teilnahme der greise Oineus, Deianeiras Vater, und seine Frau (ihr Gewand ist mit Figuren verziert), ferner noch ein Mann und eine Frau, die der Maler zur Füllung des Raumes hier angebracht hat. Auf der Rückseite sehen wir vier Kentauren, die eiligst heransprengen, um ihrem Genossen Hilfe zu leisten. — Unter dem Hauptbild folgen noch drei Tierstreifen, in denen neben Widdern, Maultieren und Hähnen auch Panther und Sphinxe erscheinen.

Aus Vulci. Mus. Gregor. II T XXVIII (A II T. XXXII), 2. Vgl. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2191 (Furtwängler). Jahrbuch d. arch. Instituts V S. 253 (Holwerda). Arch. Anzeiger 1898 S. 132 (Treu). Thiersch „Tyrrhenische" Amphoren S. 46, 28.

447 (6) Korinthischer Krug, Aias und Hektor.

Das schön geformte Gefäß verrät durch den schwarzen Firnißüberzug, aus dem die Bildfläche ausgespart ist, den Einfluß der attischen Fabriken, der sich um die Mitte des 6. Jahrhunderts auch in Korinth schon geltend machte. Die Kampfgruppen des Hauptbildes wiederholen bekannte Typen der älteren Vasen. Links stehen zwei Schwerbewaffnete in Ausfallstellung einander gegenüber, rechts dringt ein Krieger mit eingelegter Lanze ungestüm auf einen Feind ein, der, auf der Flucht ins Knie gesunken, einen letzten Versuch macht, sich zu verteidigen; dem arg Bedrängten kommt ein Freund mit gezücktem Speer zu Hilfe. Diesen Dreien sind in korinthischen Buchstabenformen die Namen Aivas Hektor Aineas beigeschrieben. Eine genau entsprechende Situation findet sich nicht unter den Kampfschilderungen der Ilias; zweifellos aber war der Maler, der

einem abgebrauchten bildlichen Schema durch die beigeschriebenen Heldennamen ein lebendigeres Interesse zu verleihen wünschte, bei seiner Namengebung von einer oberflächlichen Erinnerung an den im XIV. Gesange (V. 402 ff.) erzählten Kampf zwischen Aias und Hektor geleitet, bei dem letzterer, durch einen Stein getroffen, in arge Not gerät und nur durch die Hilfe des Aineas und anderer troischer Helden glücklich davonkommt.

Aus Caere. Mus. Gregor. II T. I (A II T. IX), 3. Monumenti d. Instit. archeol. II T. 38a. Vgl. Jahrbücher f. klass. Philologie XI. Supplement S. 540 (Luckenbach). Rhein. Museum 37 S. 344 (P. J. Meier). Dumont-Chaplain Les céramiques de la Grèce S. 250. A. Schneider Der troische Sagenkreis S. 20f.

448 (7) **Korinthische Hydria, Eberjagd.**

Das plump gebaute Gefäß, das mit den eleganten Hydrien der späteren Zeit kaum mehr als die drei (hier anders disponierten) Henkel gemein hat, reicht noch hoch in das 6. Jahrhundert hinauf. Der Rumpf der Vase ist mit einem lebhaft bewegten Jagdbild geschmückt, dessen einzelne Figurennamen in korinthischem Alphabet beigeschrieben sind. In der Mitte stößt Dion seine Lanze einem Eber, der auf die Vorderbeine zusammenbricht, in den Nacken. Ein vom Eber verwundeter Hund kauert am Boden, ein zweiter ist auf den Rücken des Tieres gesprungen, ein dritter greift ihn von rückwärts an. Hier hat ein anderer Jäger, Vion (der Name entspricht dem attischen Ion), dem Eber seine Lanze in den Leib gebohrt, während drei andere Männer, zwei mit dem gleichen Namen Vion und einer namens Polyphamos, zur Hilfeleistung herbeieilen. Rechts neben Dion ist ein bärtiger Mann (Charon) auf der Flucht begriffen, wendet aber den Kopf, um den Ausgang des Kampfes zu sehen; auch hier kommt Hilfe herbei, Polystratos und ein Reiter, dessen Pferd den Namen Korax führt.

Aus Caere. Mus. Gregor. II T. XVII (A II T. XXII) 2. Vgl. Annali d. Instit. archeol. 1836 S. 310 (Abeken). Dumont-Chaplain Les céramiques de la Grèce S. 250, 3. Kretschmer Griech. Vaseninschriften S. 18, 13. Thiersch „Tyrrhenische" Amphoren S. 28.

449 (8) **Altattische Amphora, Achill und Memnon.**

Die Vorderseite zeigt den im nachhomerischen Epos (Aithiopis) hochgefeierten Zweikampf zwischen Achilleus und dem Äthiopenfürsten Memnon in Gegenwart ihrer göttlichen Mütter Thetis und Eos. Schon holt Achilleus zum Todesstoß aus, dem der entweichende Memnon vergeblich zuvorzukommen sucht. Steif und unbeweglich in den Mantel gehüllt stehen beiderseits die Göttinnen, während rechts und links noch je eine bärtige Gestalt mit lebhaft erhobenem Arm zur Füllung des Raumes zugefügt ist, wobei der Maler an Nestor und Priamos gedacht haben mag. Auf der Rückseite sind in schematischer Gruppierung zwei Sphinxe zwischen zwei Löwen angebracht. Darunter läuft ein Tierstreif mit Löwen, Ebern, Widder und Wasservogel.

Mus. Gregor. II T. XXVIII (A II T. XXXII), 1. Vgl. A. Schneider Der troische Sagenkreis S. 144. Baumeister Denkmäler des klass. Altertums III S. 1972 (v. Rohden). Dumont-Chaplain Les céramiques de la Grèce S. 250, 5. Gsell Fouilles dans la nécropole de Vulci S. 501. Wiener Eranos für Graz 1909 S. 299 (Reisch).

450 (9) **Altattische Amphora.**

Dieses außerordentlich schlanke Gefäß veranschaulicht eine eigentümliche Abart der gewöhnlichen attischen Amphoren. Der untere Teil des ungefirnißten Rumpfes ist mit schmalen, schwarzen Streifen verziert, womit auf ein hochaltertümliches Dekorationsprinzip zurückgegriffen wird. Unter den Henkeln sind wappenartige Tiergruppen angebracht (Panther, welche ein Reh zerfleischen), wie sie in ostgriechischer Kunst geläufig sind. Im Bildstreifen sind sitzende, laufende, stehende Männer mit bärtigen Flügelfiguren gruppiert, ohne daß ein bestimmter Vorgang erkennbar wäre (etwa Botschaften des Hermes?). Wie es scheint, haben wir es mit einer rein dekorativen Zusammenstellung einzelner Figuren zu tun. Der Stil ist trocken und unlebendig und verrät in den ungelenken Bewegungen und der steifen Drapierung eine gewisse Manieriertheit. Trotz all dieser auffälligen Erscheinungen, die sich zum Teil aus ostgriechischen Einflüssen erklären, wird auch diese Vase einer attischen Fabrik, etwa aus der Mitte des 6. Jahrhunderts, entstammen. Nächst verwandt ist die durch das daneben aufgestellte Gefäß (Museums-Nr. 10) vertretene Amphorengattung; auch hier sind auf Hals und Bauch in ähnlich starrer Zeichnung die Figuren mehr in Rücksicht auf ihre äußere Erscheinung als auf ihre Bedeutung nebeneinander gestellt, während der untere Rumpfteil schwarz gefirnißt ist.

Mus. Gregor. II T. XXXI (A II T. LI), 2. Vgl. Röm. Mitteil. d. Inst. II S. 184 (Dümmler). — Nr. 10: Mus. Gregor. II T. XXX (A II T. XLIV). Vgl. Jahn Vasensammlung zu München S. CLXXI. Urlichs Beiträge zur Kunstgeschichte S. 21. Gsell Fouilles dans la nécropole de Vulci S. 502. Journ. hell. stud. XIX (1899) S. 147f. W. A. Müller Nacktheit in der ältesten Kunst S. 106 u. 135. Münch. Archäol. Studien 1909 S. 87 (Hackl). Für attische Herkunft scheint die Scherbe des Euphiletos Ephemeris archaiol. 1888 T. 12, 2 zu sprechen.

451 (10a) **Amphora des Nikosthenes.**

Das Gefäß ist, wie seine Inschrift besagt, von dem Töpfer Nikosthenes verfertigt, der in den Jahrzehnten von 550 bis 510 einer der regsamsten Fabrikanten Athens gewesen zu sein scheint; nahe an hundert Gefäße mit seiner Signatur können wir noch heute in unseren Museen nachweisen, darunter über fünfzig Amphoren dieser selben Form; vgl. n. 526. Die breiten Bandhenkel sowohl wie der Bau des Rumpfes, dessen einzelne Streifen durch plastische Ringe gleichsam zusammengehalten zu werden scheinen, weisen deutlich auf Vorbilder primitiver Bronzetechnik hin. Der Bilderschmuck beansprucht nur ornamentales Interesse. Beiderseits steht zwischen stilisierten Augen ein vollgerüsteter Krieger vor seinem Pferd, vor

ihm sitzt ein Hund, der zu dem links fliegenden Vogel aufblickt; auf dem einen der Henkelbänder ist ein nackter tanzender Jüngling, auf dem anderen eine Tänzerin mit Krotalen in den Händen gemalt.

Vgl. Deutsche Literaturzeitung 1887 S. 980 (Studniczka). Über Nikosthenes vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen[2] S. 51. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. V S. 327 f. (Reisch). Pottier, Catal. des vases du Louvre III S. 751 f.

452 (11) **Korinthische Amphora a colonnette.**

Das schwere bauchige Gefäß mit seinen sorgfältigen Malereien ist ein hübsches Beispiel der korinthischen Weise (vgl. S. 280). Die Kampfszenen (auf der Vorderseite) und die Reiter (auf der Rückseite) des Hauptstreifens, ebenso wie der darunter umlaufende eintönige Tierfries erheben sich nicht über das allgemein Typische; auf den Scheiben der Stangenhenkel ist jederseits ein Hahn gemalt. Vgl. n. 455.

Mus. Gregor. II T. XXIII (A II T. XXVIII), 2.

453 (12) **Attische Amphora, Athena im Gigantenkampf.**

Über Form und Dekoration des Gefäßes, dessen freie Zeichnungen der jüngeren Periode des schwarzfigurigen Stiles angehören, siehe oben S. 282. Auf der Vorderseite sehen wir Athena mit Helm, Ägis und Lanze auf einem Viergespann, neben ihr steht Herakles, von dem der Kopf (mit dem Löwenfell) und die geschulterte Keule sichtbar werden, vor dem Viergespann entweicht ein vollbewaffneter Gigant. Die Rückseite zeigt Athena zwischen zwei Kämpfer tretend. Der Ausruf „Nikostratos ist schön" gibt ein Beispiel der auf Vasen so häufigen sogenannten „Lieblingsinschriften"; diese geben manchmal bloß individuellen Neigungen der Maler oder ihrer Auftraggeber Ausdruck, meist aber beziehen sie sich wohl auf stadtbekannte athenische Jünglinge, welche durch Schönheit der Erscheinung, Vornehmheit des Auftretens, gymnastische oder kriegerische Tüchtigkeit sich die Sympathie und Bewunderung des leichtbeweglichen Demos von Athen erworben hatten (vgl. S. 284).

Mus. Gregor. II T. XLI (A II T. LV), 1. Vgl. Mayer Giganten und Titanen S. 304 f. Klein Vasen mit Lieblingsinschriften[2] S. 35. Hartwig Meisterschalen S. 579.

454 (13) **Amphora, Triptolemos.**

Triptolemos, der im Auftrage der Demeter von Eleusis aus die Getreidefrucht über die ganze Erde verbreiten soll, sitzt auf einem von zwei Rädern getragenen Throne; er erscheint als bärtiger Mann, mit dem königlichen Zepter im Arm und Ähren in beiden Händen. Er wendet sich linkshin zu Kore-Persephone, die eine Blume zum Gruße emporhält; rechts steht Demeter, die ebenso wie Kore ein Zepter trägt. Die Rückseite zeigt Dionysos neben einem Bock, seinem Opfertier, umgeben von zwei tanzenden Silenen und einer Nymphe.

Mus. Gregor. II T. XL (A II T. LVI), 2. Vgl. Overbeck Griech. Kunstmythol. III 4 S. 531, T. XV 6.

455 (19) Korinthische Amphora a colonnette, Feierliche Auffahrt.

„Das Gefäß stimmt in Form und Dekorationsweise mit n. 452 überein. Im Hauptbilde sehen wir in feierlicher Auffahrt Mann und Frau auf einem Viergespann, von Frauen und Speerträgern geleitet, während andere Frauen und bewaffnete Männer ihnen entgegengehen — wohl der Einzug eines Hochzeitspaares. Die Rückseite zeigt Reiterfiguren, unten läuft ein Tierfries um das Gefäß, auf den Henkelscheiben sind Gorgoneia gemalt.

Mus. Gregor. II T. XXIII (A II T. XXVIII), 1. Vgl. Rayet-Collignon Histoire de la céramique grecque S. 73.

456 (25) Amphora, Herakles als Kitharspieler; Europa.

Herakles in charakteristischer Ausrüstung (vgl. S. 283) erscheint hier als Kitharspieler, wie sonst Apollon; links steht Dionysos mit Efeuzweig und Trinkbecher, rechts Athene, neben ihr ein kleiner Panther. — Auf der Rückseite sehen wir Europa auf dem Stiere, in den sich Zeus verwandelt hat, um sie so über das Meer zu entführen (vgl. in diesem Saale Nr. 29).

Mus. Gregor. II T. XL (A II T. LVI), 1. N. 29: II T. XLI (A II T. LV), 3. Vgl. Commentationes in honor. Mommseni S. 262ff. (Klügmann). Overbeck Griech. Kunstmythol. II S. 426.

457 (27) Amphora, Herakles bei Pholos.

Herakles ist bei seinem Zuge in Arkadien von dem Kentauren Pholos gastlich bewirtet worden; da sind, gelockt von dem Dufte des Weines, der dem großen, in den Boden eingelassenen Fasse entströmt, die anderen Kentauren herbeigeeilt, um ihren Anteil zu fordern. Aber Herakles vertreibt sie mit gewaltigen Keulenschlägen; schon ist der eine zu Boden gesunken und streckt hilfeflehend die Rechte empor, während ein zweiter Kentaur vergeblich dem nachstürmenden Helden zu entfliehen sucht, indem er schreiend und mit gehobenen Armen über das Faß hinwegsprengt. Die Gegenseite zeigt eine Szene aus den Kämpfen der Kentauren mit den Lapithen. Ein entfliehender Krieger sticht mit der Lanze nach einem anspringenden Kentauren, der einen mächtigen Stein auf ihn zu schleudern droht, während von der anderen Seite ein zweiter Kentaur, ebenfalls mit einem großen Felsblock in den Armen, herbeistürmt.

Mus. Gregor. II T. XXXIX (A II T. XLI), 2. Vgl. Bonner Studien S. 252 (Löschcke). Roscher Lex. d. Mythol. III S. 2422.

458 (31) Amphora, Achilleus und Memnon, Herakles' Stierkampf.

Ein oft wiederholtes Schema der archaischen Kunst, das ein Kämpferpaar in Ausfallstellung zeigt, hat der Maler zur Veranschaulichung des berühmten Zweikampfes des Achilleus und Memnon (vgl. n. 449) verwendet, indem er den beiden Kriegern die Namen der

Helden beischrieb, ohne irgendeinen charakteristischen, individualisierenden Zug zuzufügen. Auf der Gegenseite ist die Bezwingung des kretischen Stieres dargestellt. Herakles (der hier ohne Löwenfell erscheint) hat einen Strick um die Hinterbeine des Tieres geschlungen und stemmt sein l. Bein gegen dessen Kopf, indem er gleichzeitig die Enden des Strickes zusammenzieht, so daß das Tier zusammenbricht.

Mus. Gregor. II T. XXXVIII (A II T. XXXIX), 1. Vgl. Overbeck Galerie heroischer Bildwerke S. 514.

In der Mitte:

459 (34) **Korinthisierend - attisches Mischgefäß auf hohem Untersatz.**

Das kesselartige, fuß- und henkellose Gefäß (sogenannter Deinos) ist mit vier Bilderstreifen geschmückt. Im obersten Streifen ist einerseits ein Kampf um die Leiche eines Gefallenen, an dem zahlreiche Hopliten, Bogenschützen und Reiter teilnehmen, anderseits die Jagd auf den kalydonischen Eber dargestellt, die ein beliebter Vorwurf der altkorinthischen Kunst ist. Der mächtige Eber, an den zwei Hunde hinangesprungen sind, hat schon einen der Jäger tot zu Boden geworfen; von links her stürmen sechs Lanzenkämpfer nebst einem Bogenschützen ihm entgegen; rechts verfolgen ihn ein Lanzenschwinger, ein Bogenschütze und eine Frau, die mutige Arkadierin Atalante; die einzelnen Jäger, deren Vorkämpfer Meleager ist, sind nicht näher charakterisiert. Unter dem Hauptstreifen folgen noch drei Streifen schreitender Tiere: Schwäne, Böcke, Widder, Eber, sogenannte Sirenen, Panther, Löwen. Auch der dem Gefäße aufgesetzte Deckel ist mit einem Tierstreifen verziert. Der hohe (oberwärts ergänzte) Untersatz mit seinen zahlreichen bauchigen Wülsten ist nach dem Vorbild von Bronzegeräten ähnlicher Bestimmung gebildet; er ist in der ganzen Höhe mit Ornamenten, in seinem unteren Teile mit drei Tierfriesen bemalt.

Aus Caere. Mus. Gregor. II T. XC (A II T. VII). Vgl. Kekulé De fabula Meleagrea S. 38. Jahrb. d. arch. Instit. V S. 245, 266 (Holwerda).

Unter den Vasen auf dem Boden:

460 (265) **Stuccorelief, Venus und Adonis.**

Die Platte bildet das genaue Gegenstück zu n. 461. Neben dem am l. Schenkel verwundeten Adonis ist ein kleiner Amor beschäftigt, die Wunde zu verbinden, daneben steht Venus, mit dem Rücken gegen den Beschauer.

Gefunden 1816 zusammen mit n. 461 in einem Grabgewölbe der Vigna Moroni (vor Porta S. Sebastiano), das dem 2. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben wird (Kassettenverzierung der Decke); dann in den Appartamenti Borgia. Visconti-Guattani Museo Chiaramonti T. a, III 9 S. 277, 350. Guattani Memorie encicloped. V T. 2. Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 36 A S. 97. Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 9.

461 (168) **Stuccorelief, Jupiter, Neptun, Pluton.**

In der Mitte thront Jupiter in Gestalt eines langlockigen Jünglings mit Zepter und Blitz, seine Füße ruhen auf der Weltkugel, rechts sitzt der bärtige Neptun, links, den Kopf auf die Hand stützend (wie schlafend), Pluton mit der Keule. Das Relief bietet in der Gesamterfindung wie in der Art der Gewandbehandlung manches Auffällige, was Verdacht gegen seinen antiken Ursprung erweckt hat. Vgl. n. 460.

Über den Fundort und Literatur s. zu n. 460. Guattani Memorie enciclopediche V T. I S. 49 (IV S. 33f.). Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 36 C S. 103. Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 9. Overbeck griech. Kunstmythologie II S. 566 Anm. 70; III, 3 S. 403 Anm. 33.

462 **Tönerne Füße und männliche Oberkörper,** die als Votivgaben von Kranken geweiht wurden.

Vgl. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XIV S. 237f. (Stieda).

Sechstes Zimmer.

Schwarzfigurige Amphoren und Hydrien.

463 (36) **Amphora, Gigantenkampf.**

In der ausgesparten Bildfläche (vgl. S. 282) der Vorderseite ist der Kampf der Götter und Giganten dargestellt. Zeus, im Begriffe, den mit vier Pferden bespannten Wagen zu besteigen, hält mit beiden Händen die Zügel, neben ihm auf dem Wagen steht Herakles, der mit einem Fuß über die Wagenbrüstung hinweg auf die Deichsel getreten ist, um einen sicheren Stand für seine Pfeilschüsse zu gewinnen. Nebenher schreitet mit geschwungener Lanze Athena, vor ihr kämpft Ares. Schon ist neben dem Gespann ein Gigant sterbend zusammengebrochen, während zwei andere in voller Rüstung ungestüm den Göttern entgegenschreiten. Das Bild der Rückseite zeigt Kampfszenen der gewöhnlichen Art.

Mus. Gregor. II T. L (A II T. LII), 1. Vgl. Mayer Giganten und Titanen S. 293f.

464 (37) **Amphora, Herakles und der Eber.**

Herakles hat auf Geheiß des Eurystheus den erymanthischen Eber erjagt; nun bringt er ihn heran und scheint eben im Begriffe, ihn in das große, halb in der Erde steckende Vorratsgefäß (Pithos) hineinwerfen zu wollen, als aus dessen Mündung der bärtige Kopf des Eurystheus und sein flehend erhobener Arm auftauchen. Der feige König hatte eben in diesem Pithos beim Herannahen des Helden aus Furcht vor ihm und dem brüllenden Eber sich verborgen. Beiderseits steht je eine Frau als erstaunte Zuschauerin; in der ursprünglichen Komposition waren sie wohl als Athena, die ihren Schützling ermunterte, und als Kalliphoibe, des Eurystheus geängstigte Mutter,

charakterisiert. Das Bild der Rückseite zeigt die Begrüßung zweier Krieger im Elternhaus.

Mus. Gregor. II T. LI (A II T. LIV), 2. Vgl. Klein Euphronios[2] S. 87 ff. Roscher Lexikon d. Mythol. I S. 2201 (Furtwängler).

465 (39) **Amphora, Herakles und Geryones.**

Nach mancherlei glücklich bestandenen Abenteuern ist Herakles nach der im äußersten Westen gelegenen Insel Erytheia gezogen, um die großen Rinderherden des dreileibigen Geryones zu rauben; der Kampf, den er mit diesem zu bestehen hat, ist auf der Vorderseite des Gefäßes dargestellt. Unter dem aufmunternden Beistand Athenas hat Herakles zuerst den Hirten Eurytion, der durch Fell und Tasche gekennzeichnet ist, tödlich verwundet; nun dringt er mit geschwungener Keule auf Geryones ein, der mit drei vollständigen, in der Mitte zusammengewachsenen Leibern gebildet ist; ihrer zwei (in voller Hoplitenrüstung) stehen noch aufrecht im Kampfe, der dritte stürzt verwundet zusammen. Daneben springt der doppelköpfige Hirtenhund Orthros empor (nach Hesiod ein Bruder des Kerberos und der Chimaira); sein Schwanz ist als Schlange gebildet. Die Rückseite zeigt einen Kampf, an dem Hopliten und ein Viergespann teilnehmen.

Mus. Gregor. II T. XLVIII (A T. XLII), 1. Vgl. Klein Euphronios[2] S. 58 f., 77 f.

466 (43) **Amphora, Totenklage; Helenas Bedrohung.**

In einem Hain von Platanen und Fichten steht eine Frau, die mit der R. einen Gewandzipfel erhoben hat (wie um die Tränen zu trocknen) und mit der L. ihr Haar rauft, vor der nackten Leiche eines bärtigen Mannes, die auf einem Lager von Zweigen und Blättern gebettet ist. Links lehnen an Platanenstämmen die Waffen des Verstorbenen, oben im Geäste sitzt ein Vogel. Die trauernde Frau hat man als Eos gedeutet, die Göttin der Morgenröte, die ihren von Achilleus getöteten Sohn Memnon beweint (vgl. n. 449), den Vogel als Seele des Memnon; eine spätere Sagenversion erklärte den Morgentau als die Tränen, welche die Göttin allmorgendlich um den Gefallenen vergießt. — Auf dem Bilde der Rückseite sehen wir Menelaos, der nach der Einnahme von Troia mit gezücktem Schwerte der wiedergewonnenen Helena gegenübertritt, daneben einerseits einen hinwegeilenden Krieger, anderseits einen untätig zuschauenden Jüngling. In der Gebärde der Helena, die in typischer Weise den Schleier hebt, liegt vielleicht ein Hinweis auf die Wirkung ihrer Schönheit, bei deren Anblick Menelaos das gezückte Schwert wieder sinken läßt. Vgl. n. 525.

Mus. Gregor. II T. XLIX (A II T. XLVII), 2. Vgl. Overbeck Galerie heroischer Bildwerke S. 535 u. 628. A. Schneider Der troische Sagenkreis S. 182. Heinemann Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst (1910) S. 72.

467 (44) **Amphora, Apollon und Herakles.**

Ein sehr volkstümlicher (in seiner ursprünglichen Bedeutung noch nicht völlig aufgeklärter) Mythus erzählt, wie Herakles und Apollon um den Besitz des Dreifußes — des delphischen nach der gewöhnlichen Sage — in Streit gerieten. Hier sehen wir den Zwist noch in seinem ersten Beginn, jeder der beiden Götter hat den Dreifuß, der zwischen ihnen am Boden steht, an einem Henkelring gefaßt, noch sind die Waffen gesenkt. — Auf der Rückseite sehen wir ein Viergespann mit einem Wagenlenker in der üblichen Tracht (etwa Iolaos, des Herakles Knappe, der auf den Ausgang des Kampfes wartet?).

Mus. Gregor. II T. XXXI (A II T. LI), 1. Vgl. Welcker Alte Denkmäler III S. 272. Overbeck Kunstmythologie IV S. 397. Über den Mythus vgl. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2189f. (Furtwängler). v. Wilamowitz Euripides Herakles I S. 265.

468 (45) **Amphora, Herakles' Löwenkampf.**

Die erste von den zwölf Taten des Herakles, die Bezwingung des nemeischen Löwen, ist von den Vasenmalern mit besonderer Vorliebe dargestellt worden. Das Bild der Vorderseite zeigt uns den älteren Typus dieses Kampfes. Herakles hat den an ihm emporgesprungenen Löwen am Halse gepackt und stößt ihm das Schwert in den Rachen. Athena und des Herakles treuer Genosse Iolaos wohnen dem Kampfe bei. Auf der Rückseite sehen wir einen bärtigen Mann, der sich im Kreise der Seinen zum Kampfe rüstet.

Mus. Gregor. II T. XLVII (A II T. XLV), 2. Vgl. Athen. Mitteil. d. Instit. XII S. 123 (Reisch). Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2196 (Furtwängler).

469 (49) **Kleine Amphora, Herakles und Triton.**

Herakles hat sich rittlings auf den Rücken des Triton gesetzt, den er nun mit beiden Armen würgt. Triton ist nach Art ähnlicher Meeresdämonen mit menschlichem Oberkörper, der unterwärts in einen schuppigen Fischleib ausgeht, gebildet. Der Delphin oberhalb des Tritons bezeichnet das Meer als den Ort des Kampfes. Links steht Poseidon mit hohem Dreizack, rechtshin entflieht eine erschrockene Nereide. Die Rückseite zeigt das gleiche Bild mit der einzigen Veränderung, daß an Stelle des Poseidon eine zweite Nereide angebracht ist.

Mus. Gregor. II T. XLIV (A II T. XLIII), 2. Vgl. Annali d. Instit. archeol. 1882 S. 73ff. (Petersen).

470 (51) **Hydria** ionisch-italischer Fabrik.

Man hat dieses eigentümliche Gefäß einer Vasenfabrik Unteritaliens zugeschrieben, die nach dem Vorbilde der sog. Caeretaner Hydrien (vgl. n. 471), nicht ohne deren Eigenart zu übertreiben und zu vergröbern, gearbeitet habe. Auf der Schulter des Gefäßes ist eine Hasenjagd gemalt; eine übergroße Häsin wird von einem Hunde und zwei ganz kleinen Männern verfolgt, unter dem Hunde ist ein

Igel angebracht. Auf dem Körper der Vase sind sechs Mädchen (in ionischen Ärmelchitonen) im eiligen Laufe rechtshin dargestellt. Die Sorgfalt, mit der die Einzelheiten der Körper und Gewänder graviert sind, entschädigt nicht für den unerfreulichen Eindruck, den die Figuren in ihrer übertriebenen Lebendigkeit hervorrufen.

Vgl. Römische Mitteil. d. archäol. Instit. III S. 177 (Dümmler). Gsell Fouilles dans la nécropole de Vulci S. 511 und die zu n. 471 angeführte Literatur.

471 (52) **Hydria, Herakles und Alkyoneus.**

Dieses Gefäß gehört zu einer eigentümlichen Klasse von Hydrien, die etwa der Mitte des 6. Jahrhunderts entstammen und nach ihrem Hauptfundort als Caeretaner Hydrien bezeichnet werden. Sein nicht-attischer Ursprung tritt deutlich genug in der abweichenden Farbe des Tones, in der Auswahl der Ornamente (Fries von Stierschädeln — Bukranien — zwischen Wollbinden, naturalistisches Efeugeflecht, Band großer Lotosblüten und Palmetten), in Eigenheiten der Tracht, vor allem aber in dem Charakter der bunten, reichgravierten Malereien hervor, deren nächste Gegenstücke sich in den altertümlichen Skulpturen von Ephesos und Samos und auf Sarkophagen von Klazomenä finden; man wird daher auch diese in Etrurien gefundenen Gefäße für Import aus dem griechischen Kleinasien oder für Erzeugnisse einer von dort abhängigen griechischen Werkstatt in Italien halten dürfen. So erklären sich auch mancherlei Besonderheiten in Auswahl und Auffassung der Gegenstände. Die übertriebene Lebhaftigkeit der Bewegungen, die schwungvolle, aber etwas laxe Konturenführung haben früher dazu geführt, diese Gefäße für späte etruskische Erzeugnisse zu halten, während wir heute hierin die Kennzeichen ionischer Kunstübung wiederfinden (vgl. auch n. 470). Das Hauptbild zeigt uns den Kampf des Herakles gegen einen überaus häßlich gebildeten Riesen, wohl Alkyoneus, den riesigen Rinderhirten auf der Halbinsel Pallene, den Herakles im Schlafe getötet haben soll. Hinter Herakles, der in mächtigem Anlauf gegen den eben erst von seinem Lager sich aufrichtenden Riesen begriffen ist, eilt Hermes — ungewöhnlicher Weise in langer Kleidung — herzu und erhebt aufmunternd die L. Auf der Rückseite sehen wir ein Ringerpaar und ein zweites Paar von Athleten, die zum Ring- oder Faustkampf (Pankration) aufeinander losgehen.

Früher in der vatikanischen Bibliothek. Mus. Gregor. II T. XVI, 2. Berichte d. sächs. Gesellschaft d. Wissensch. 1853 T. 8, 2 S. 143 (O. Jahn). Vgl. Preller-Robert Griech. Mythologie I S. 72. M. Mayer Giganten und Titanen S. 172ff. Dümmler Kleine Schriften III S. 269 (Römische Mitteil. d. archäol. Instit. III S. 167). Bull. de corresp. hellén. XVI S. 254 (Pottier). Endt Beiträge zur ionischen Vasenmalerei (1899) S. 1. Jahrb. d. d. arch. Instit. XV (1900) S. 83f. (Winter). Furtwängler-Reichhold Griech. Vasenmalerei I 255, 260. Furtwängler Ant. Gemmen III S. 89.

472 (53) **Hydria, Zwei Lanzenreiter.**

Auf der Schulter des Gefäßes sind Szenen aus der Palästra dargestellt; links kämpfen zwei Paare von Faustkämpfern, denen ein

Flötenbläser aufspielt, ein am Boden sitzender Athlet scheint damit beschäftigt, die langen Faustriemen anzulegen; rechts steht ein Kampfwart (Athlothet) mit langem Stab und blickt nach drei Jünglingen, die in gestrecktem Laufe mit rudernden Armen rechtshin eilen. Das Hauptbild zeigt uns zwei bärtige Reiter (in der thessalischen Reitertracht, mit je zwei langen Speeren), die ihre Pferde im Paradeschritt gehen lassen. „Schön ist Olympiodoros", „Schön ist Leagros" lauten die Beischriften, die aber nicht auf die dargestellten Figuren bezogen werden dürfen. Der hier genannte Leagros, dessen Name uns auch auf vielen anderen Vasenbildern begegnet, ist gewiß identisch mit dem Athener Leagros, der im Jahre 467 v. Chr. als Stratege fiel (Herodot IX, 75). Unser Gefäß, das ihn noch als schönen Jüngling feiert, wird also kurz nach 500 verfertigt worden sein. Übrigens sind auch den Pferden Namen beigeschrieben (Thrasos und Arete: „Mut" und „Tüchtigkeit").

Mus. Gregor. II T. VIII (A II T. XIV), 2. Vgl. Jahrbuch d. d. archäol. Instit. II S. 163 (Studniczka). Klein Vasen mit Lieblingsnamen² S. 70. Journ. of hell. studies XIV 1894 S. 194. Richards). Mémoires de l'academie des inscr. XXVII (1902) S. 216 (Helbig). — Zu den Faustkämpfern vgl. Jüthner Antike Turngeräte S. 69.

473 (54) **Hydria, Brunnenszene.**

Auf der Schulter ist der Löwenkampf des Herakles (vgl. n. 468) in dem jüngeren Schema, das mit dem Ende des 6. Jahrhunderts auftritt, dargestellt. Der Held hat sich über den Löwen geworfen und würgt ihn mit der L.; vergebens sucht dieser seinen Bedränger abzuwehren, indem er seine Pranke an dessen Kopf setzt. Links hält Iolaos mit dem Viergespann; auch Athena ist gegenwärtig. — Das Hauptbild veranschaulicht ein Brunnengebäude, dessen Grundriß und Aufbau aus der durch zeichnerische Konventionen gebundenen Wiedergabe freilich nicht völlig klar wird; aus vier Mündungen, die in Gestalt von Löwen- und Eselsköpfen gebildet sind, strömt das Wasser; zwei Männer und zwei Frauen füllen damit ihre Hydrien. Alle tragen Zweige in Händen, als wären sie in Erfüllung einer religiösen Zeremonie begriffen. Ähnliche Brunnenszenen werden häufig zum Schmucke der Hydrien, der Wassergefäße, verwendet. Vgl. die Hydrien Nr. 60, 64 in diesem Saale und oben S. 284.

Mus. Gregor. II T. X (A II T. XIII), 2. Revue archéol. XXXIX (1901) S. 178 (de Ridder). — Nr. 60 u. 64: Mus. Gregor. II T. IX, 2 u. T. XI, 2 (A II T. XII, 1 u. T. XVII, 2). Vgl. Daremberg-Saglio II S. 1231 (Pottier). Fölzer, Die Hydria S. 6 f.

474 (56) **Hydria, Peleus und Thetis.**

Nach dem Ratschluß des Zeus soll Thetis, die göttliche Tochter des Nereus, mit Peleus vermählt werden; aber nicht ohne Kampf ergibt sie sich dem sterblichen Manne. Wie andere Meeresdämonen versteht sie die Kunst, sich zu verwandeln, und sucht so in allerlei

Gestalten Peleus zu schrecken und ihm zu entfliehen, bis er sie endlich in hartem Ringen bezwingt. Dieser wechselreiche Kampf ist der Vorwurf des Hauptbildes. Die Verwandlungen der Göttin sind in naiver Art durch den Kopf eines Löwen, der neben ihrem Haupte, und den Vorderteil einer Schlange, der unter ihrer Hand erscheint, angedeutet. Rechts und links entflieht je eine Nereide.

Vgl. im allgemeinen Overbeck Galerie heroischer Bildwerke S. 128ff. Jahrbuch d. archäol. Instit. I S. 200 (B. Gräf).

475 (57) **Hydria, Herakles und Kyknos.**

Das sorgfältig gezeichnete Hauptbild, unter dem ein kleiner Friesstreifen (Löwen und Eber) hinläuft, zeigt uns Herakles, der eben mit der Keule zum letzten Schlag gegen den schon zur Flucht gewendeten, vollbewaffneten Kyknos ausholt; von rechts kommt Ares mit vorgehaltenem Schild und stoßbereiter Lanze seinem Sohne zu Hilfe, während auf der anderen Seite Athene kampfbereit herbeieilt, um ihrem Schützlinge Herakles beizustehen. Wie mancherlei zeichnerische Fortschritte des Bildes erkennen lassen, rührt die Vase von einem jüngeren Maler der schwarzfigurigen Technik her, der bereits die für die Anfänge des 'rotfigurigen Stiles' charakteristischen Errungenschaften verwertet. Flüchtiger gemalt ist das figurenreiche (mehrfach ergänzte) Schulterbild, das Hopliten, Bogenschützen in Skythentracht und Viergespanne vor dem Auszug zum Kampfe (oder zur Heerschau) zeigt.

Mus. Gregor II T. X (A II T XIII). Vgl. Annali dell Inst. 1880 S. 83[1] (Heydemann). Athen. Mitteil. d. arch. Inst. XXIII S. 73 (Zahn). Sitz.-Ber. d. bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1897 II S. 313 (Helbig). Balsamo, Studi di filol. gr. 1899 I S. 39.

Rechts von der Tür zum Korridor:

476 (70) **Schlauchförmige Amphora, Ölhandel.**

Die Bilder dieses Gefäßes, das der jüngeren Periode des schwarzfigurigen Stiles angehört, führen uns Szenen aus dem Leben eines Ölhändlers in durchaus origineller Auffassung vor. Auf der Vorderseite sehen wir auf einem Lehnstuhl neben einem Ölbaum den Verkäufer, der eben mittelst eines trichterförmigen Hebers aus einer Amphora Öl in eine kleine Lekythos umfüllt; diese gehört offenbar dem Manne, der ihm gegenüber auf einem Klappstuhl sitzt. Neugierig blickt ein Hund, der wohl der Wächter des Ölgartens ist, auf den Fremden, welcher ihn mit seinem Stocke zu necken scheint. Den Gedankengang des Verkäufers aber verraten die Worte, die von ihm ausgehend in Bogenlinie beigeschrieben sind: „O Vater Zeus, daß ich doch reich würde!" Ganz anders ist die Situation auf der Rückseite; auch hier geben uns die Worte, die dem links stehenden Manne beigeschrieben und von ihm gesprochen zu denken sind, Aufklärung über den Vorgang. „Das Gefäß ist voll, schon ist es übergegangen" sagt er, während der Jüngling, der ihm gegenüber auf

einem Klappstuhl sitzt, mit den Fingern nachrechnet und mit der zugemessenen Menge nicht zufrieden scheint; an dem Streite nimmt auch der Haushund teil, der bellend zu dem Rechner emporsieht.

Mus. Gregor. II T. LXI (A II T. LXV), 1. Monumenti d. Instit. archeol. II T. 44b. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums II S. 1047. Vgl. Ritschl Opuscula I S. 788. Sitzungsberichte der sächsischen Gesellschaft d. Wissensch. 1867 S. 89 T. III 3 (O. Jahn). Robert Bild und Lied S. 81. Kretschmer Griech. Vaseninschriften S. 80. Jahrb. d. arch. Instit. VIII (1893) S. 180 (Pernice).

477 (71—75) **Panathenäische Amphoren.**

Die Gefäße Nr. 71 und 75 waren, wie die auf der Vorderseite angebrachten Inschriften ausdrücklich besagen, Preisgefäße von athenischen Wettkämpfen, und zwar, wie ihre Darstellungen beweisen, von den gymnischen und hippischen Wettkämpfen der Panathenäen. Die Sieger dieser hochangesehenen Agone erhielten nämlich als Preise beträchtliche Quantitäten des weitberühmten attischen Öles, das sie zollfrei auszuführen das Recht hatten; dazu dienten diese Gefäße, die durch gleichmäßige Form, Dekoration, in der Regel (oder ausnahmslos?) auch durch eine ausdrückliche Inschrift die Herkunft ihres Inhaltes mitverbürgten. Die Gefäße 72—74 gehören zu einer großen Gruppe von Amphoren, die den inschriftlich bezeichneten panathenäischen Preis-Amphoren völlig gleichen, aber einer Aufschrift entbehren, so daß es zweifelhaft bleibt, ob sie auch zur Aufnahme des bei den Festspielen als Preis gegebenen Öles dienten, oder ob sie als Nachahmungen, die für Liebhaber- oder Handelszwecke hergestellt wurden, anzusehen sind. Wir besitzen zwei Serien von solchen Amphoren mit oder ohne Aufschriften, die von der Zeit um 560 v. Chr. bis zu den Perserkriegen und von Anfang des 4. Jahrhunderts bis zu dessen Ende reichen und bis zuletzt in konventioneller (archaisierender) Weise an der schwarzfigurigen Technik festhalten. Die hier aufgestellten Exemplare gehören mit Ausnahme von Nr. 75 noch dem 6. Jahrhundert an. Auf der Vorderseite zeigen alle Athena als Vorkämpferin in voller Rüstung linkshin schreitend zwischen zwei Säulen, auf denen je ein Hahn sich befindet. Auf der Rückseite von Nr. 71 sind Übungen des Fünfkampfes (Pentathlon) dargestellt: in Anwesenheit eines Kampfwartes ist ein Athlet im Begriff, die Diskosscheibe zu werfen, ein zweiter will eben den Speer (Akontion), den er an der Schleife hält, abschleudern. Auf Nr. 72 sehen wir vier, auf Nr. 75 fünf Läufer im lebhaften Wettkampf, auf Nr. 73 und 74 je ein galoppierendes Viergespann.

Mus. Gregor. II T. XLIII (A II T. XXXV) 1 u. 2, T. XLII (A II T. XXXIV) 1—3. Monum. d. Instit. I T. 22. Vgl. Annali 1830 S. 218. Compte-rendu de la commission archéolog. de St. Pétersbourg 1876 S. 7ff. (Stephani). Urlichs Beiträge z. Kunstgeschichte S. 33ff. Hauser Neu-attische Reliefs S. 159f. v. Brauchitsch Die panathenäischen Preisamphoren (1910) S. 14, 8; S. 32, 35.

Links von der Tür zu Zimmer V:

478 (76) **Amphora, Herakles in der Unterwelt.**

Die letzte der ihm auferlegten Arbeiten hat Herakles in den Hades geführt; er soll den Höllenhund heraufholen, ohne von seinen gewöhnlichen Waffen Gebrauch zu machen. Wir sehen ihn hier, wie er im Beisein Athenas dem Palaste der Unterwelt sich naht, indem er grüßend oder beschwichtigend die L. erhebt. Im Hause, das rechts durch eine dorische Säule und ein Gebälkstück angegeben ist, sitzt Persephone mit kalathosartiger Bekrönung auf dem Haupte; mit ihr scheint Hades, der als königlicher Greis gebildet ist, über des Herakles Begehren zu verhandeln. Der gewaltige Kerberos, der hier wie auch sonst öfters auf altattischen Vasen zweiköpfig dargestellt ist, wendet zähnefletschend den einen Kopf dem unerschrockenen Helden zu, während er mit dem anderen nach seiner Herrin zurückblickt. Die Rückseite zeigt einen dionysischen Aufzug.

Mus. Gregor. II T. LII (A II T. XLVI), 2. Vgl. Jahrbuch d. arch. Inst. III S. 157 (Hartwig).

In der Mitte:

479 (77) **Amphora, Heimbringung des toten Kriegers.**

Ein Krieger trägt auf dem Rücken die Leiche eines vollgerüsteten Genossen, gefolgt von einem zweiten Hopliten und einem Bogenschützen in skythischer Tracht und Bewaffnung (Lederhaube mit Lappen, Gewand mit Ärmeln und Hosen, Köcher an der l. Seite, Spitzbeil auf der Schulter). Eine Frau geht in lebhafter Erregung dem Zuge voraus und bringt einem links stehenden Greise, der schmerzvoll die R. erhebt, die Trauerbotschaft. Die im Bildfelde angebrachten Buchstaben sind in sinnloser Reihenfolge nur als raumfüllende Ornamente verwendet. Man hat das Bild auf Aias gedeutet, der (nach der Erzählung des nachhomerischen Epos) den Leichnam des Achilleus aus dem Schlachtgetümmel in das Griechenlager trägt, wo ihn Phoinix, der greise Erzieher des Achilleus, und Briseis empfangen. Es ist sehr möglich, daß ein Bild dieses Inhaltes dem Maler der Amphora vorlag und von ihm durch Zusatzfiguren erweitert worden ist, durch welche die Komposition den Charakter einer allgemeinen, typischen Darstellung aus dem Schlachtenleben gewonnen hat. Vgl. n. 542. — Die Rückseite zeigt die feierliche Ausfahrt des Dionysos im Geleite zweier Nymphen und eines kitharaspielenden Silens.

Mus. Gregor. II T. L (A II T. LII), 2. Gerhard auserles. Vasenbilder III T. 211 f. 3 u. 4. Vgl. Overbeck Galerie heroischer Bildwerke S. 548, 550. Roscher Lex. der Mythol. III 2 S. 2408. — Münchener arch. Studien (1909) S. 427 (Lippold).

480 (78) **Amphora des Exekias.**

Wie die Inschriften am Mündungsrand und an der einen Seite besagen, ist das Gefäß gefertigt und bemalt von Exekias, einem

athenischen Vasenmaler aus der Zeit von 560—530 (oder 520), dessen eigenartige Richtung diese prächtige Amphora in hervorragender Weise veranschaulicht. Wohlabgewogene Kompositionen sind mit hochgesteigertem technischen Können vorgetragen, altgewohnten Motiven wird durch allerlei Feinheiten neuer Reiz verliehen; mit einer peinlichen Genauigkeit, die sich nicht genug tun kann, sind alle Einzelheiten ausgeführt, mit staunenswerter Sorgfalt die Ornamente der Gewänder und Waffen eingeritzt. So bezeichnet das Gefäß einen Höhepunkt des schwarzfigurigen Stiles, aber gleichzeitig auch den Endpunkt seiner Entwicklung, über den hinaus er kraftloser Manieriertheit und unlebendigem Formalismus verfallen mußte und auch verfiel. Unübertrefflich an Sauberkeit der Ausführung ist namentlich das Bild, das uns Aias und Achilleus — die Inschriften nennen uns die Namen — beim Spiele einander gegenübersitzend zeigt. Beide blicken vorgebeugt in gespannter Aufmerksamkeit nach dem würfelartigen Block, der zwischen ihnen steht; jeder hat eine Hand darauf gelegt; „drei“ ruft Aias, „vier“ Achilleus. Da Würfel nicht sichtbar sind, erscheint es zweifelhaft, ob man in dem Spiel, welches die Helden in einer müßigen Stunde des langen Lagerlebens so leidenschaftlich beschäftigt, das (nach den „Kyprien“ schon von Palamedes erfundene) Würfelspiel erkennen darf; die Haltung der ausgestreckten Finger würde sich gut erklären, wenn der Maler ein Fingerspiel nach Art des bei den Südländern noch heute so beliebten Morraspieles darstellen wollte. Hinter den Spielern, die über den Panzern noch überreich verzierte Mäntel tragen, lehnen ihre prächtigen Schilde; der des Aias ist mit einem Gorgoneion und Schlangen, der des Achilleus mit einem plastisch vorspringenden Silenskopf, mit Panther und Schlange verziert.

Auf der anderen Seite des Gefäßes hat uns der Maler die Heimkehr der Dioskuren ins Elternhaus mit all jener liebenswürdigen und sinnigen Deutlichkeit, deren die reifarchaische Kunst fähig war, geschildert. Polydeukes beugt sich liebkosend zu seinem treuen Hunde herab, der freudig dem heimkehrenden Herrn entgegenspringt; vor ihm steht Leda und hält Myrthenzweig und Blume ihrem Sohne Kastor, der sich nach ihr umwendet, zum Willkommgruß entgegen. Er hat eben sein stolzes Roß, den Kyllaros, seinem Vater Tyndareos zugeführt, der streichelnd seine Hand auf den Kopf des Tieres legt. Daß die Ermüdeten bald Ruhe und Erquickung im Bade finden werden, verrät uns der (übermäßig klein gebildete) Knabe, der einen Stuhl mit Doppelpolster und ein Salbgefäß herbeiträgt. Den Personen — auch dem Pferde, aber nicht dem Diener — sind die Namen beigeschrieben, zudem kehrt auf beiden Seiten die Lieblingsinschrift, „Schön ist Onetorides“ wieder.

Mus. Gregor. II T. LIII. Monumenti dell' Instituto archeolog. II T. 22. Wiener Vorlegeblätter 1888 T. VI, 1. Museum VII (1901/2) T. 89f. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 39, 4. Rayet-Collignon Histoire de la céramique grecque S. 121. Athen. Mitteil. d. arch. Instit. XXIII S. 9 (Blinkenberg). Münchener Archaeol. Studien 1909 S. 426 (Lippold).

Im Mittelschrank sind jetzt vorläufig aufgestellt:

481 **Fünf altitalische Hüttenurnen.**

Diese eigentümlichen Gefäße aus schwärzlichem Ton, die in der altlatinischen Nekropole zwischen Albano und Marino gefunden worden sind, dienten als Aschenkisten. Ihre Form erklärt sich aus der Nachahmung der ältesten italischen Behausungen, einfacher Hütten (tuguria) mit Lehmwänden und einem Strohdach, das durch zwischengelegte, weitvorragende Holzbalken (vgl. Nr. 111) zusammengehalten wurde. Noch fehlt das für das spätere Wohnhaus bezeichnende Compluvium (Dachöffnung); für Licht und Rauch dient die Öffnung der großen, versetzbaren Türe, die mit einem Riegel zugeschlossen wurde (Nr. 105). Für das hohe Alter der Gefäße, die dem Beginn der sogenannten ersten Eisenzeit angehören (8. und 7. Jahrhundert v. Chr.), zeugen auch die gravierten Ornamente, die verschiedene Motive einer primitiven geometrischen Dekoration in ungleichmäßiger Durchführung wiedergeben. Vergleichbar sind die in Deutschland und Dänemark zutage gekommenen „Hausurnen", die ebenfalls zur Aufnahme der aus dem Leichenbrand gesammelten Überreste verwendet wurden. Auch auf griechischem Boden läßt sich die Sitte, Grabmäler und Aschenurnen, die ja gleichsam Wohnungen der Toten sind, nach dem Vorbilde der Wohnhäuser der Lebenden zu gestalten, bis in die ältesten Zeiten zurückverfolgen.

Visconti Lettera a Carnevali sopra alcuni vasi rinvenuti nelle vicinanze di Alba Longa Rom 1817. Abeken Mittelitalien S. 360. Helbig Italiker in der Poebene S. 50f., 82, 95 (wo die ältere Literatur verzeichnet ist). Sitzungsberichte d. Berliner Akademie 1883 S. 1008 (Virchow). Bonner Studien S. 24 (v. Duhn). Monumenti antichi d. accadem. dei Lincei I S. 210ff. (Orsi). Bull. archeol. comun. di Roma XXVIII S. 152f. (Pinza).

482 **Primitive menschliche Figürchen aus schwarzem Ton.**

Diese drei Figürchen sind in denselben Gräbern gefunden worden, wie die „Hüttenurnen" n. 481 und die anderen in demselben Schranke aufgestellten Gefäße aus grobem, schwarzem Ton. Als die ersten Versuche der Menschendarstellung in altlatinischer Plastik dürfen sie ein besonderes Interesse beanspruchen; abweichend von dem im griechischen Osten geläufigen Typus (mit geschlossenen Beinen und enganliegenden Armen) sind hier die Beine gelöst und die Arme in Bewegung vorgestreckt gebildet. Eines der Figürchen, bei dem die Ohren für die Aufnahme eines Ringes durchbohrt sind, soll ein Weib, die beiden anderen Männer darstellen.

Bull. archeol. comun. di Roma XXVIII T. X, 8, 12 T. XI, 5. S. 154f; 164f. (Pinza).

An den Wänden oberhalb der Türen:

483—485 **Drei Mosaike mit Darstellungen von Tierkämpfen.**

Über der Tür zum Korridor: Ein Stier, der von einem Reiter verfolgt wird. Über der Tür zum Zimmer V: Ein zottiger Hund, der einen Stier anfällt. Über der dritten Tür: Kampf zwischen einem angeseilten Stier und einem Elefanten, auf dem ein Mann reitet, rechts ein Kamelreiter, der einen Löwen am Seile führt.

Gefunden 1781 im Garten von S. Sabina auf dem Aventin. Montfaucon L'Antiquité expliquée II T. 16. O. Keller Tiere d. klass. Altertums S. 35. Mongez, Mémoires sur les animaux dans les cirques, Mémoires de l'Institut X (1853) S. 360f. Nogara, I Mosaici antichi del Vaticano (1910) T. IX 1—3, S. 6.

VII. Korridor.

486 (80) **Amphora, Theseus und Minotauros, Eos und Kephalos.**

Theseus hat den kretischen Minotauros, der auf der Flucht zusammenbricht, im Nacken gepackt und zückt das Schwert gegen ihn; eine hohe Säule mit dorischem Kapitell bezeichnet in verkürzter Weise das Gebäude des Labyrinthes. Links steht Ariadne mit einer Tänie in den Händen, die den siegreichen Helden schmücken soll, rechts König Minos, der erstaunt die R. erhebt.

Auf der Rückseite sehen wir Eos, die geflügelte Göttin der Morgenröte, die ihren Liebling, den jugendlichen Kephalos, verfolgt, um ihn mit einer Tänie als Liebespfand zu schmücken. Der Jüngling (in der Tracht eines Jägers) erhebt die Hand wie in ängstlicher Abwehr; links steht ein kahlköpfiger Mann, vielleicht des Kephalos Vater (Deioneus), der die R. ausstreckt wie zum Schutze des Sohnes, neben ihm ein Hund, der aufmerksam zu dem jugendlichen Jäger, seinem Herrn, emporblickt.

Aus Nola. Mus. Gregor. II T. LVII (A II T. LXI), 1. Gerhard Auserlesene Vasenbilder III T. 169 S. 36f.

487 (81) **Amphora, Achilleus.**

Dieses herrliche Gefäß ist beiderseits nur mit einer auf dem Tongrund ausgesparten Figur geschmückt (vgl. S. 287). Vorne steht eine gewappnete Jünglingsgestalt — „Achilleus“ nennt sie die beigesetzte Inschrift — in vornehmer Haltung mit hoher Lanze in der L.; das küraßartige Koller, an dem alle Einzelheiten sorgfältig ausgeführt sind, ist in der Mitte mit einem Gorgoneion geschmückt, darunter erscheint der feine, kurze Chiton. Der edle Kopf ist mit wunderbarer Feinheit gezeichnet. Die ganze künstlerische Auffassung und Durchführung erinnert lebhaft an die bestgelungenen Bilder, die aus der Werkstatt des Euphronios in deren späterer Periode hervorgegangen sind (vgl. S. 288). Mit gutem Rechte durfte der Maler durch die Namensbeischrift die Erinnerung an das Heldenideal der homerischen Dichtung herausfordern; er hat hier auf dem Gebiete der dar-

stellenden Kunst die Idealbildung eines jugendlichen Kriegers geschaffen, wie sie uns ähnlich in plastischen Werken aus der Zeit um 460 v. Chr. entgegentritt. In einfacherer, aber gleich liebevoller Ausführung ist auf der (stark verstoßenen und verwitterten) Rückseite des Gefäßes eine Frau in ungegürtetem dorischen Gewande (Peplos) mit Kanne und Schale in den Händen gemalt. Offenbar ist sie in Beziehung zu dem Peleiden gedacht: es ist also Briseis, die liebliche Tochter des Priesters (oder Königs) von Lyrnessos, die dem Helden als Beute zugefallen war; des Amtes der Gattin waltend schreitet sie heran, ihrem Herrn einen Labetrunk zu kredenzen.

Mus. Gregor. II T. LVIII (A II T. LXII), 3. Gerhard Auserlesene Vasenbilder III T. 184. Journal of hellenic studies I T. VI. Vgl. Klein Euphronios[2] S. 245. Winter Jüngere attische Vasen S. 20, 28.

488 (83) **Amphora, Diskoswerfer.**

Der jugendliche Diskoswerfer hält in beiden vor den Kopf gehobenen Händen den Diskos, die Distanz zum Wurfe messend. — Auf der Rückseite sehen wir einen bärtigen bekränzten Mann, etwa einen Leiter der gymnischen Spiele.

Mus. Gregor. II T. LVIII (A II T. LXII), 1.

489 (84) **Amphora, Poseidon im Gigantenkampf.**

Poseidon, der Erderschütterer, trägt einen gewaltigen Erdblock — nach einer Überlieferung die Insel Nisyros —, worauf allerlei Getier und Pflanzen sichtbar sind, um ihn auf seinen Gegner zu schleudern, nach dem er gleichzeitig mit seinem Dreizack stößt; tödlich getroffen stürzt der jugendliche Gigant nieder, unvermögend Widerstand zu leisten. — Auf der Rückseite sehen wir einen vollgerüsteten Krieger und einen Bogenschützen in skythischer Tracht einem Jüngling (mit umgehängter Chlamys und Lanze) gegenüber.

Mus. Gregor. II T. LVI (A II T. LX), 1. Overbeck Griech. Kunstmythologie S. 331, T. XII, 25. Vgl. Athen. Mitteil. d. arch. Instit. XXII 1897 S. 97 (Schrader).

490 (85) **Amphora mit Strickhenkeln, Abschied (?) des Kriegers.**

Auf der Vorderseite sehen wir einen gerüsteten Krieger (mit zum Sprechen geöffnetem Mund), der die R. ausstreckt — dem auf der Rückseite des Gefäßes dargestellten alten Manne entgegen, der in der R. eine Schale, in der L. ein Skeptron hält.

Mus. Gregor. II T. LIX (A II T. LXIII), 3.

491 (86) **Schlanke Amphora mit Strickhenkeln, Kitharöde.**

Ein bekränzter Jüngling in langem Kitharödengewand (mit zum Singen geöffnetem Munde) greift mit der L. in die Saiten einer mächtigen Kithara, während die R. das Schlagstäbchen (Plektron) hält. Auf der Rückseite ist ein bekränzter, in seinen Mantel gehüllter Jüngling — einer der Zuhörer — dargestellt.

Mus. Gregor. II T. LIX (A II T. LXIII), 2.

492 (89) Apulische Prachtamphora mit Volutenhenkeln, Grabszenen.

Das durch Reichtum und Sorgfalt der Ornamente ausgezeichnete Gefäß gehört noch in die Blüteperiode der unteritalischen Malerei (vgl. S. 289). Am Halse sehen wir den jugendlichen Dionysos auf einem von Greifen gezogenen Wagen dahinfahren, ein Satyr mit Fackel eilt voran, eine Mainade mit Thyrsos und Tympanon (Handpauke) folgt im Tanzschritt. Die Mitte des Hauptbildes nimmt ein prächtiges, tempelartiges Grabmonument mit ionischen Säulen und Giebel ein. Auf hohem Unterbau erhebt sich eine Figurengruppe, die weiß gemalt war, also aus Marmor verfertigt zu denken ist. Wie mitunter auf attischen Grabdenkmälern sehen wir auch hier eine Kampfesszene dargestellt: ein Krieger, der ein Pferd am Zügel hält, trifft einen vor ihm entfliehenden Jüngling mit seiner Lanze in den Rücken; schmerzbewegt beugt sich dieser zurück und legt die Hand auf die tötliche Wunde, das Lanzenpaar ist ihm entsunken, kraftlos hängt der l. Arm mit dem Schilde nieder. Das Grabmal ist außen von sechs in drei Reihen angeordneten Figuren umgeben, welche mit Liebesgaben dem heroisierten Toten ihre Verehrung erweisen. — Die Rückseite zeigt ein einfacheres Grabmal, das nur mit einer ornamentalen Blumenranke geschmückt ist, in ähnlicher Weise von sechs Figuren umgeben.

Aus Ruvo, später in der vatikanischen Bibliothek. Pistolesi il Vaticano descritto III T. 93. Passeri Pict. in vasculis III T. 270ff.

493 (90) Amphora mit Strickhenkeln, siegreicher Kitharöde.

Das Hauptbild dieser Vase, die schon dem zweiten Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. angehört, führt uns in den Kreis der musikalischen Wettkämpfe. Auf einem niederen Bema (Trittstein) steht ein bekränzter Kitharöde im feierlichen Festgewand; die L. hält die große Kithara, von der eine geschmückte Decke herabhängt, die gesenkte R. das Plektron, das Stäbchen, mit dem man die Saiten schlug. Eben hat er seinen Vortrag beendet, mit dem er den Siegespreis errungen; zwei Niken fliegen auf ihn zu und bringen selbst das Opfergerät herbei, mit dem er den Göttern die Dankesspende ausrichten soll. Die schlanke Säule hinter dem Bema ist eine abgekürzte Andeutung des Festbaues, in dem (oder vor dem) die musische Aufführung vor sich geht. — Auf der Rückseite sind in flüchtiger Art drei in Mäntel gehüllte Figuren gemalt.

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV), 3.

494 (91) Amphora mit Strickhenkeln, Orpheus' Tod.

Orpheus, der gefeierte thrakische Sänger, der durch den Zauber seiner Kunst wilde Tiere zähmte und Felsen bewegte, findet seinen Tod durch die thrakischen Frauen, für deren feindselige Erbitterung

die Sage verschiedengeartete Gründe berichtet. Das tragische Ende des Sängers bildet den Gegenstand unseres Bildes. Mit hochgehobenem Beil stürmt eine Frau auf den zurückweichenden Orpheus ein, der die Schildkrötenleier in der R. hält und die L. flehend und abwehrend gegen seine Mörderin erhebt. Auf der Rückseite sehen wir eine zweite Frau, die mit einer Lanze in der R. nach dem Kampfplatz eilt; hinter ihr steht ein Mann im thrakischen Nationalkostüm: über dem Chiton trägt er einen schweren Mantel (Zeira), der vorne am Halse zusammengehalten ist, auf dem Kopfe eine Mütze aus Fuchspelz (Alopeke).

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV), 1. Gerhard Trinkschalen und Gefäße T. J. Vgl. Archäol. Zeitung 1868 S. 3 (Heydemann). Ann. d. Instit. 1871 S. 126 (Flasch). Journal of hellenic studies XVIII 1888 S. 143ff. (Harrison). Roscher Lex. d. Mythol. III 1 S. 1184. 50. Berliner Winckelmannsprogramm 1890 S. 159 (Furtwängler).

495 (92) **Amphora, Streit um den Dreifuß.**

Herakles hat den Dreifuß gepackt und erhebt drohend die Keule gegen Apollon, der ihn eingeholt hat; dieser, langlockig und völlig waffenlos, legt, weniger gewaltsam als sein derb zufahrender Gegner, die R. auf dessen Schulter und ergreift mit der L. den Dreifuß an einem Henkelringe. Zwischen die beiden tritt mit schräg gehaltener Lanze Athena und erhebt, wie erschrocken über Herakles' Heftigkeit, abwehrend die R. Vgl. n. 467. Auf der Rückseite sehen wir einen „Komos" (vgl. S. 286): ein Jüngling schlendert mit Spitzamphora und Schale dahin, indem er seinen Arm um den Nacken einer eifrig musizierenden Flötenspielerin legt; ihnen folgt ein leierspielender Jüngling und zieht ein Mädchen mit sich, das in der L. die Doppelflöte trägt und das Spiel ihres Genossen mit Gesang zu begleiten scheint. Die vorzüglichen Zeichnungen stammen etwa aus der Zeit von 490—470.

Mus. Gregor. II T. LIV (A II T. LVIII), 1. Gerhard Auserles. Vasenbilder II T. 126. Vgl. Welcker Alte Denkmäler III S. 284. Overbeck Griech. Kunstmythologie IV S. 402, T. XXIV, 8. Hartwig Griech. Meisterschalen S. 191.

496 (93) **Amphora, Herakles und Athena.**

In naiver Anschaulichkeit wird uns hier das freundschaftliche Verhältnis, das Athena und Herakles verknüpft, vor Augen gestellt. Der Held legt seine R. mit gespreizten Fingern in die Hand seiner Schutzgöttin Athena; zwischen beiden steht das vertrauliche Grußwort: Chaire! Glückauf! Auch des Herakles getreuer Kampfgenosse Iolaos wohnt mit dem Helm in der Hand der Begegnung bei. — Die Rückseite zeigt wiederum eine jener prächtigen Komosszenen (s. o.) in feiner Ausführung: zwischen zwei tanzenden Jünglingen, von denen der eine Krotalen (Kastagnetten) in Händen hält, schreitet ein bärtiger Mann singend und kitharspielend dahin. Nach Stil und Technik — die Haarkonturen sind noch in Anlehnung an die schwarzfigurige Technik wellig umrissen — gehört das Gefäß zu der älteren

Gruppe rotfiguriger Amphoren, deren Hauptvertreter Euthymides und Kleophrades sind.

Mus. Gregor. II T. LIV (A II T. LVIII), 2. Vgl. Hartwig Griech. Meisterschalen S. 412. Journal of hell. stud. XXX 1910 T. IV S. 39 (Beazley).

497 (97) Hydria, Apollons Fahrt über das Meer.

Der Kultsage zufolge weilt Apollon im Winter in der Ferne bei dem mythischen Volke der Hyperboreer an den äußersten Grenzen der Erde; aber mit Frühlingsbeginn kehrt er, den Rufeliedern seiner Verehrer folgend, zu seinen griechischen Heiligtümern zurück. Dann erwacht die Natur zu freudigem Leben; „wiederum sprudelt" — so heißt es in einem schönen Hymnus des Alkaios — „in silberhellen Fluten der heilige Felsenquell (der Kastalia); Nachtigallen, Schwalben und Zikaden singen das Lob des Gottes." Die Vase zeigt uns ein Bild aus dieser Wanderfahrt Apollons, das in seiner lebendigen Frische und feinen Anmut sich den liebenswürdigsten Schöpfungen der großen Schalenmaler würdig anreiht und etwa um 480 (von Duris?) gemalt sein wird (vgl. S. 288). Der jugendlich gebildete Gott (mit kurzem, hellbraun gemaltem Haar, in reicher ionischer Festkleidung, mit Bogen und Köcher auf dem Rücken) sitzt leierspielend auf dem Kessel eines mächtigen, mit Flügeln versehenen Dreifußes, der, von Delphinen umspielt, über das Meer dahinschwebt; in den Fluten, die durch Schattierung mit verdünnter Farbe angedeutet sind, bewegen sich Fische und ein Polyp.

Mus. Gregor. II T. XV (A II T. XXI), 1. Monumenti dell' Instituto archeolog. I T. 46. Lenormant-De Witte Élite céramographique II T. 6. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I S. 102. Vgl. Flasch Polychromie auf Vasenbildern S. 21. Overbeck Griechische Kunstmythologie IV S. 360 T. XX, 12. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2806ff. (Crusius), 2839 (M. Mayer).

498 (99) Hydria, Thamyris.

In hügeliger Gegend, die durch weiße Linien markiert ist, sitzt auf einem Felsen Thamyris (die Inschrift nennt ihn mit der attischen Form Thamyras) in reicher thrakischer Tracht und greift in die Saiten seiner Leier. Vor ihm steht, einen Fuß auf einen Felsen setzend, eine Greisin (die Pythia? oder die Mutter des Sängers?) und hält einen Zweig (als Sangeslohn) zu ihm empor. Links stehen zwei bekränzte Frauengestalten, von dem Gesange sichtlich ergriffen, deren eine den Namen Choronika, „die Chorsiegerin", führt. Rechts oben sehen wir über einer ansteigenden Terrainlinie weiß aufgemalte Pflanzen. Die nebenstehende Inschrift: „Euaion ist schön" steht außer Bezug zu der Handlung; der Name begegnet uns auch in anderen sog. „Lieblingsinschriften" (vgl. zu n. 453). Die Ilias erzählt, daß der thrakische Sänger Thamyris von den Musen, mit denen zu wetteifern er sich vermessen hat, in grausamer Weise bestraft worden sei. Ob hier ein Vorspiel zu diesem Ereignis oder etwa der Sieg, den Thamyris im delphischen Wettkampf errungen hat,

zu erkennen sei, ist zweifelhaft. Die dem Bilde zugrunde liegende Sagenform ist uns nicht näher bekannt; man hat an einen Zusammenhang mit dem uns nur dem Titel nach bekannten Drama „Thamyras" des Sophokles gedacht. Die ganze Komposition verrät in der Art der Gruppierung und der stimmungsvollen Auffassung des Vorganges den Einfluß der Gemälde Polygnotischer Richtung (vgl. S. 288) und wird um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden sein.

Mus. Gregor. II T. XIII (A II T. XIX), 2. Monumenti d. Instit. T. II 23. Annali d. Instit. 1835 S. 231 (Panofka); 1867 S. 363ff. (Heydemann). Römische Mitteilungen d. archäol. Institutes III S. 252 (Jatta). Klein Vasen mit Lieblingsinschr.[2] S. 131. Jahreshefte d. österr. archäol. Instit. VIII (1905) S. 38 (Hauser).

499 (101) **Hydria, Raub der Oreithyia.**

Boreas, der Gott der Nordstürme, raubt Oreithyia, des attischen Königs Erechtheus Tochter, als sie mit ihren Gefährtinnen am Ilissos spielt und führt sie durch die Lüfte in seine thrakische Heimat. Hier ist der bärtige beflügelte Gott dargestellt, wie er mit stürmischem Ungestüm Oreithyia verfolgt; das geängstigte Mädchen flieht mit einer Blumenranke in jeder Hand zu einem Altar, den ein danebenstehender Lorbeerbaum als Kultstätte Apollons bezeichnet. Nach der anderen Seite enteilt erstaunt und erschrocken die Genossin der Verfolgten.

Gerhard Auserles. Vasenb. III T. 152, 1 S. 12. Wiener Vorlegeblätter für archäol. Übungen II T. 9, 2. Vgl. Welcker Alte Denkmäler III S. 144ff., 186. Ann. d. Instit. 1870 S. 225 (Heydemann).

500 (102) **Hydria, Poseidon und Aithra.**

Vielgefeiert in der attischen Sage war die Liebe Poseidons zu Aithra, der Tochter des Pittheus von Troizen, die ihm den Theseus gebar. Auch hier wieder (wie in n. 499) hat der Maler die „Liebesverfolgung" dargestellt. Poseidon (mit künstlich geordnetem Haar) hält in der R. seinen Dreizack und greift mit der L. nach Aithra (der Name ist ihr beigeschrieben), welche abwehrend die R. erhebt und zu entfliehen sucht; in der L. trägt sie einen großen Arbeits-(oder Blumen-)korb.

Mus. Gregor. II T. XIV (A II T. XX), 1. Gerhard Auserles. Vasenb. I T. 12. Lenormant-De Witte Élite céramograph. III T. 5. Overbeck Griech. Kunstmythol. III S. 237 T. XIII 2. Roscher Lex. d. Mythol. III 2 S. 2869.

501 (104) **Hydria, Zeus und Ganymedes.**

Bekannt ist die Erzählung, daß Ganymedes, Sohn des Tros, der schönste aller sterblichen Menschen, von einem Adler emporgetragen ward, um Mundschenk der Götter zu werden. Der älteren Sage gemäß entführt Zeus selbst den schönen Knaben, zu dem er in Liebe entbrannt ist; diese Version liegt auch hier zugrunde. Der Götterkönig, mit dem Zepter in der L., verfolgt mit verlangend vorgestreckten Armen den Ganymedes, der in der R. sein Kinderspielzeug, Reif und Treibstäbchen, hält, während er im l. Arm, halb unter dem

Himation verborgen, einen Hahn, eine für Epheben übliche Liebesgabe, die er wohl von Zeus empfangen hat, trägt.

Passeri II T. 156. Mus. Gregor. II T. XIV (A II T. XX), 2. Lenormant-De Witte Élite céramograph. I T. 18. Overbeck Griech. Kunstmythologie II S. 515ff. T. 8. Ann. d. Instit. 1876 S. 50 (Körte). Röm. Mitteil. d. arch. Inst. II S. 210 (v. Duhn).

502 (106) **Hydria, Hektors Tod.**

Die Art, wie das Schulterbild, das in Komposition und Stil vollkommen den Schalenbildern des Duris entspricht (vgl. S. 288), den berühmten Zweikampf des Achilleus und Hektor veranschaulicht, ist äußerst lehrreich für das Verhältnis der künstlerischen Darstellungen zum Epos. Bei dem Kampfesvorgang, der in allen seinen Einzelheiten von der Schilderung im 22. Buche der Ilias abweicht, ist außer Athena, die aufmunternd neben Achilleus steht, neben Hektor auch Apollon noch gegenwärtig; er ist im Begriffe sich vom Kampfplatze zu entfernen, wie ja auch in dem Epos der Unterliegende von seinem Schutzgott verlassen wird; aber gleichzeitig hebt er in der R. drohend einen Pfeil gegen Achill — jenen Pfeil, der einst durch Paris' Hand den Peleiden am skäischen Tore töten soll. So sucht der Maler in andeutender Kürze dem Geist und Gesamtinhalt des Epos gerecht zu werden, ohne dessen einzelne Worte illustrieren zu wollen. Vgl. n. 545.

Mus. Gregor. II T. XII (A II T. XVIII), 2. Gerhard Auserles. Vasenbilder III T. 202, 1 u. 2. Vgl. Sitzungsberichte d. Münchener Akademie 1868 S. 76 (Brunn). Jahrbücher für Philologie, Supplementband XI S. 515f. (Luckenbach). Archäol. Zeit. XL 1882 S. 21 (P. J. Meier).

503 (111) **Stamnos, Herakles eine Frau verfolgend.**

Herakles verfolgt mit vorgestreckten Armen eine fliehende Frau, deren Händen ein langes Zepter entfällt. Von der Figur der Frau ist noch so viel erhalten, daß die Art ihrer Bewegung erkennbar ist; aber der größere Teil ihrer Körpers ebenso wie die Arme des Herakles sind auf einem neu eingesetzten Tonscherben von dem modernen Ergänzer der Vase aufgemalt worden. Das Gefäß hatte schon im Altertum an dieser Stelle ein Leck bekommen und war (vermutlich damals, als es zur Grabesbeigabe bestimmt wurde oder schon vorher zu praktischen Gebrauchszwecken) durch einen mit Nägeln eingehefteten, schildförmig zugeschnittenen Tonscherben, der von einer zerbrochenen Schale des Duris stammte, (mit dem fragmentierten Bilde einer Symposion-Szene) geflickt worden (vgl. n. 522). Dieses Einsatzstück, das in der Vase noch zur Zeit ihrer Auffindung erhalten war, wurde im Museum später herausgenommen und gelangte seither auf dem Wege des Kunsthandels in den Privatbesitz eines Pariser Sammlers.

Gerhard Auserles. Vasenb. II T. 145. Das Bruchstück der Duris-Schale: Hartwig Griech Meisterschalen T. LXVII, 3 S, 606. Vgl. S. Reinach Répert. des vases II S. 75 zu n. 8.

504 (113) **Stamnos, Zeus und Aigina.**

Wieder sehen wir Zeus in der Verfolgung eines Mädchens, zu dem er in Liebe entbrannt ist. Diesmal ist es, wie der beigeschriebene Name lehrt, Aigina, die Tochter des phliasischen Königs Asopos. Mitten im Kreise ihrer Schwestern, die nach beiden Seiten auseinanderstieben, hat der Gott sie überrascht. Der Revers zeigt uns, wie die geängstigten Mädchen ihrem greisen Vater Asopos die erschreckende Botschaft bringen; ähnlich pflegen in Bildern des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis die Nereiden, die zu ihrem Vater eilen, dargestellt zu werden.

Mus. Gregor. II T. XX (A II T. XXVI), 1. Braun Antike Marmorwerke I T. 6. Overbeck Griech. Kunstmythologie II S. 400.

505 (115) **Stamnos, Amazonenkampf.**

Während die ältere Kunst mit Vorliebe die Amazonen nach Art schwerbewaffneten Fußvolkes im Kampfe gegen Herakles darstellte, hatte um 460 Mikon in der großen Stoa am athenischen Markte im Kampf der Amazonen gegen die Athener die ersteren nach ionischer Anschauung als kühne Reiterinnen gemalt; aus dieser Komposition, die alle folgenden Darstellungen des Mythus entscheidend beeinflußt hat, ist auch die Gruppe einer zu Pferde sitzenden Amazone in skythischer Tracht (der Königin?) entlehnt, die mit ihrer Lanze auf zwei Jünglinge eindringt. Der eine, in dem wir wohl Theseus erkennen dürfen, ist nackt, nur mit Schwert, Schild und Helm ausgerüstet, der andere ist als ein untergeordneter Genosse mit Chlamys, Stiefeln und Hut bekleidet und erhebt einen Stein in der R. Vgl. die Gefäße n. 515, 518. Die Rückseite zeigt einen bärtigen Mann in thrakischem Kostüm zwischen zwei Frauen.

Mus. Gregor. II T. XVIII (A II T. XXIII), 1. Gerhard Auserles. Vasenb. III T. 164. Benndorf Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 142 Fig. 134. Vgl. Klügmann Die Amazonen in Literatur und Kunst S. 46. 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 159 (Furtwaengler).

506 (117) **Apulische Prachtamphora mit Volutenhenkeln, Orestes in Delphi.**

Das Halsbild der Vorderseite zeigt Artemis auf einem von zwei Rehen gezogenen Wagen, das Hauptbild am Rumpfe des Gefäßes den Muttermörder Orestes, der vor den Verfolgungen der Erinyen im Heiligtum von Delphi Schutz sucht; er kniet auf dem Altar, neben dem ein Lorbeerzweig emporsprießt. Rechts lehnt Apollon an einem Pfeiler und scheint an den Verfolgten beruhigende Worte zu richten. Links oben steht Athena, durch welche die endgültige Freisprechung des Orestes in Athen erwirkt wird. Ihr zugewendet sitzt Nike (mit einem Palmwedel in Händen) oberhalb Orestes, und deutet so dessen zukünftige Freisprechung durch Athenas Hilfe an. Rechts oben entweicht eine Erinys (ähnlich der Artemis in der Tracht einer Jägerin) und wendet feindselig und erschrocken den

Kopf nach Athena. Deutlich gibt die Gruppierung der Figuren dieselbe Auffassung der Sage wieder, welche durch das Drama seit dem Vorgang des Aischylos herrschend geworden war. — Der Hals der Rückseite ist mit dem Brustbild einer Frau, der Rumpf mit einer dionysischen Szene geschmückt.

Aus Neapel; dann in der vatikanischen Bibliothek. Visconti Atti dell' accademia Romana di archeologia II S. 601 ff. Raoul-Rochette Monuments inédits T. 38. Overbeck Galerie heroischer Bildwerke T. XXIX, 8 S. 711. Archäol. Zeit. XVIII 1860 T. 137, 4 S. 54 ff. Vgl. Arch. Zeit. XLII 1884 S. 285 (Wernicke). Roscher Lex. d. Mythol. III 1 S. 982. Huddilston Griech. Tragödie in d. Vasenmalerei S. 85.

507 (118) **Apulischer Krater, Paris und Helena.**

Des Paris Erscheinen in Sparta und seine Begegnung mit Helena ward von den Malern der späteren Zeit in mannigfaltiger Weise dargestellt. Hier sehen wir Helena nachlässig an einen Pfeiler gelehnt im Gespräch mit Paris, der durch die phrygische Mütze gekennzeichnet ist; über ihm sitzt ein Eros mit einem Kranz in der L., links oben Aphrodite mit dem Fächer. Links unten steht Pan, vor dem ein Rehkalb sich befindet, rechts sehen wir in halber Höhe einen Satyrn, Gottheiten von Feld und Wald, deren Anwesenheit uns verrät, daß die Begegnung der beiden Liebenden im Freien zu denken ist. — Bei dem Mangel klarer Kennzeichen sind freilich auch andere Deutungen des Bildes möglich: man hat die Frau an dem Pfeiler auch als Oinone, die frühere Geliebte des Paris, erklärt; andere haben darin Aphrodite erkannt, die vor dem Urteilsspruch Paris für sich zu gewinnen sucht oder in ihm die Liebessehnsucht nach Helena nährt, wobei die Frau mit dem Fächer als Peitho gedeutet wird. — Die Rückseite des Gefäßes zeigt eine bakchische Szene in der gewöhnlichen Manier dieser Vasenklasse.

Aus der Sammlung Gualtieri. Montfaucon Supplément de l'antiquité expl. III T. 32. Passeri Picturae in vasculis I T. 15 f. Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 100. Inghirami Pitture di vasi II T. 171. D'Hancarville Vases d'Hamilton IV T. 24. Millingen Vases grecs (Reinach Bibliothèque des monum. figurés II) T. 43. Vgl. Welcker Alte Denkmäler V S. 437. Sitzungsberichte der Münchener Akademie 1868 S. 61 (Brunn). Roscher Lexikon der Mythologie I S. 1962 (Engelmann).

508 (119) **Unteritalischer Krater, Europa.**

Hier ist jene Version der Sage befolgt, nach welcher Zeus zur Entführung der Europa einen Stier entsendet hat. Europa faßt mit beiden Händen nach dem Kopf des Tieres, um ihn zu streicheln, während eine Spielgenossin sich mit Gebärden des Staunens entfernt. Oberhalb des Stieres schwebt ein Eros mit Liebesgaben (Spiegel und Leiter), rechts sitzt Aphrodite mit Spiegel und Schmuckkästchen, links Zeus selbst mit langem Zepter und Schale. — Auf der Rückseite sehen wir einen Jüngling und eine Frau neben einem Grabstein.

Aus der Sammlung des Kardinals Gualtieri, dann in der vatikanischen Bibliothek. Montfaucon L'antiquité expliquée Supplém. III T. 34. Passeri Picturae Etrusc. in vasculis I T. 1—3. D'Hancarville Antiquités étrusq. II T. 41. Dubois-Maisonneuve Introduction à l'étude des vases T. 65. Overbeck Griech. Kunstmythologie II S. 437 T. VI, 13.

509 (120) **Glockenförmiger Krater, Schauspieler-Symposion.**

Auf einer Kline sind drei Jünglinge zum Symposion gelagert. Zwei davon sind mit dem Kottabosspiel beschäftigt, bei dem es gilt, die Neige des Trankes aus der Schale nach einem Ziele zu schleudern. Diesem Spiele dient der hohe Ständer links, auf dessen Spitze oben ein Schüsselchen aufgelegt ist; es soll von der emporgeschleuderten Neige des Weines getroffen werden und klingend herabfallen. Links steht ein flötenspielendes Mädchen, rechts der Knabe, der das Amt des Mundschenken verwaltet; vor der Kline steht ein Tisch, auf dem Kuchen liegen. Auf dem Boden liegt rücklings ein kleiner gebildeter, bärtiger Mann, im Typus eines Silens, gekleidet in ein zottiges Trikotgewand und Fell, wie es die Silene des Theaters zu tragen pflegten. Oben hängen an Efeugirlanden drei Masken, die links ist deutlich als Komödienmaske eines bärtigen Mannes (Sklaven?), die mittlere als weiblich, die rechts als Greisenmaske charakterisiert. Wir dürfen also die Jünglinge wohl als Schauspieler ansehen, die vielleicht eben eine erfolgreiche Aufführung mit einem Zechgelage feiern. Die Rückseite zeigt uns Dionysos mit Silenen und Mainaden. — Die Vase gibt ein gutes Beispiel für die polychrome Malerei der jüngeren unteritalischen Vasen; sie mag um 300 v. Chr. (in Paestum?) gemalt worden sein.

Winckelmann Monumenti antichi inediti (1825) T. 200 S. 261. Dieterich Pulcinella (1897) S. 202. Patroni Ceramica antica nell' Italia meridionale (1897) S. 78. Furtwaengler-Reichhold Griech. Vasen III S. 60[2] (Hauser).

510 (121) **Unteritalischer Krater, Komödiendarstellung.**

Das Bild gibt in voller Kostümtreue eine Szene aus einer jener parodistischen Possen (Phlyakendramen) wieder, die im 4. und 3. Jahrhundert in Unteritalien, besonders in Tarent im Schwang waren. Aus dem Fenster des Oberstockes sieht eine reichgeschmückte Frau heraus und spricht mit Zeus, der eine lange Leiter herbeiträgt, um durch das Fenster einzusteigen; er ist spitzbärtig, alt und häßlich von Gesichtsformen, trägt nach der Art der Possenschauspieler ein ausgepolstertes, weißes Gewand (das sogenannte Somation), rotbraune Ärmel und Hosen und auf dem Kopfe einen hohen Aufsatz, der selbst wieder wie eine Parodie des königlichen Diadems erscheint. Rechts steht Hermes, in ähnlicher Weise ausstaffiert, mit Petasos und Kerykeion und hält eine Lampe zum Fenster empor — er leuchtet seinem Herrn bei dem nächtlichen Liebesabenteuer. In der Frau, der das Unternehmen gilt, dürfen wir Alkmene erkennen, welcher sich nach der geläufigen Sage Zeus in Gestalt ihres Gatten Amphitryon nahte. Wenn hier der greise Götterkönig in eigener Gestalt erscheint, so ließe sich das aus einer Freiheit des Zeichners erklären, der anderweitig die Personen nicht genügend kenntlich machen konnte. Wahrscheinlicher aber ist, daß das parodistische

Drama, das der Maler im Auge hatte, statt des verkleideten den wirklichen Zeus bei diesem Abenteuer vorführte. Ein Drama Amphitryon ist für den tarentinischen Dichter Rhinthon (um 300 v. Chr.) bezeugt. Die Vase wird ungefähr der gleichen Zeit zuzuweisen sein.

Winckelmann Monum. inediti II T. 190. Mus. Gregor. A II T. XXXI, 2. Vgl. Jahrbuch d. archäol. Institutes I S. 276 (Heydemann), wo die übrige Literatur verzeichnet ist. Völcker Rhintonis fragmenta (Halle 1887) S. 19. Patroni Ceramica ant. nell' Italia meridionale S. 97. Furtwängler-Reichhold Griech. Vasenmalerei II S. 260 (Hauser).

511 (122) **Amphora mit Stangenhenkeln, Dionysos und sein Gefolge bei der Weinkelter.**

Das Hauptbild zeigt Dionysos zwischen Silenen und Mainaden; links tritt ein Silen einen offenbar mit Trauben gefüllten Schlauch, der in einem Holzgestell aufliegt; an der Seitenwand dieses Gestelles, das als eine Art flacher Wanne anzusehen ist, ist ein schnabelförmiger Ausguß angebracht, aus dem der rote Saft in einen davorstehenden Pithos fließt.

Mus. Gregor. II T. XXIV (A II T. XXIX), 1. Vgl. Daremberg-Saglio Dict. d. antiq. I S. 33 und die Vase Mus. ital. di antich. II T. I, 3 (S. 23.)

512 (124, 125) **Apulische Amphoren mit Stangenhenkeln.**

Die beschaulichen Gruppen von jungen Kriegern und Frauen, die auf Nr. 124 und auf mehreren ähnlichen Vasen im achten Saale begegnen, erregen unser Interesse weniger durch die gleichgültigen Situationen, die sie veranschaulichen, als durch die getreue Darstellung von Tracht und Sitten der halbgräzisierten Bewohner Süditaliens im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. Auf Nr. 125 dürfen wir wohl in den durch lockiges Haar charakterisierten Figuren, die der moderne Ergänzer mit kurzen Höschen ausgestattet hat, Frauen erkennen, die anläßlich eines Waffentanzes (Pyrrhiche) versammelt sind, links eine Leierspielerin, vor ihr eine mit zwei Speeren bewaffnete nackte Frau in hohen Schuhen, die von einer bekleideten Frau bekränzt wird, rechts eine Frau mit Helm, Schild und Speeren.

Nr. 125: Pistolesi il Vaticano descritto III T. 98, 1. Vgl. Jahrb. d. archäol. Instit. XI (1896) S. 9 (Wolters).

513 (126) **Schlauchförmige Amphora, Italische Krieger.**

Das eigenartige Gefäß wird aus einer Werkstatt des mittleren Italiens stammen (2. Hälfte des 5. Jahrhunderts?). Das in groben schwarzen Umrißlinien auf dem hellroten Firnisse gezeichnete Hauptbild zeigt zwei Reiter, die einen jugendlichen nackten Gefangenen vor sich hertreiben. Die Reiter, die nackt (aber beschuht) sind, führen in der L. einen kurzen Speer, mit der R. schultern sie eine Lanze, an der ein Gewandstück (der dem Feinde abgenommene Rock?) fahnenartig befestigt ist.

Aus Chianciano bei Chiusi. Jahrbuch d. arch. Instit. XXIV (1909) S. 136 (Weege).

514 (127) **Apulische Prachtamphora mit Volutenhenkeln, Triptolemos; Grabszene.**

Der Hals der Vorderseite ist mit reichem Rankenwerk verziert, aus dem ein Kopf mit phrygischer Mütze hervorwächst. Das Hauptbild stellt die Ausfahrt des Triptolemos in reicher Ausführlichkeit vor Augen. Demeter mit einer großen Fackel im l. Arm übergibt dem jugendlichen Heros von Eleusis, der in ihrem Auftrag das Saatkorn in aller Welt verbreiten soll, die Ähren. Der mit Flügeln versehene Wagen des Triptolemos wird von zwei gewaltigen Schlangen gezogen, deren eine von einer Hore (oder Nymphe) getränkt wird. Hinter Demeter steht eine Frau mit Fackel, vermutlich Hekate, die hier als Begleiterin und Dienerin der Demeter erscheint. Oben lagert Zeus mit dem Adlerzepter, vor ihm steht Hermes, der nach dem Willen des Götterkönigs Triptolemos bei seinen Fahrten geleiten wird. Rechts sehen wir eine bekränzte Frauengestalt, in der wir Kore-Persephone erkennen dürfen, im Gespräche mit einer zweiten Hore, die ihr eine Blumenranke entgegenhält. — Die Rückseite zeigt ein säulengetragenes Grabmonument (mit der Figur eines Jünglings und seines Jagdhundes), umgeben von Frauen und Jünglingen, welche Totengaben in Händen tragen.

Aus dem Besitze des Fürsten Poniatowski in die vatikanische Bibliothek gelangt. Visconti Opere varie II T. 1. Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 64. Arneth Gold- und Silbermonumente zu Wien Beilage 1. Millin Peintures de vases T. 31f. (Reinach Bibliothèque des monuments figurés II S. 62, wo die übrige Literatur verzeichnet ist.) Overbeck Griech. Kunstmythologie III, 4 T. XVI, 5 S. 552.

515 (128) **Amphora mit Stangenhenkeln, Amazonenkampf.**

Eine berittene Amazone (in Ärmelrock und Hosen) stößt mit der Lanze nach einem entfliehenden, nackten Krieger, dem ein Jüngling (in Reisetracht, mit Lanze) zu Hilfe eilt. Vgl. n. 505. — Auf der Rückseite drei äußerst flüchtig gezeichnete „Mantelfiguren“ (Jünglinge).

Aus der Sammlung Gualtieri. Montfaucon Antiquités expliquées Supplément III (1724) T. 31. Mus. Gregor. II T. XXIV (A II T. XXIX), 2.

516 (129) **Stamnos, Siegreicher Kitharöde.**

Auf einem Bema steht ein jugendlicher Kitharöde, ihm gegenüber sitzt der bärtige Preisrichter, von rechts her fliegt Nike, um den Sänger mit einer schmalen Binde zu schmücken. Ebenso kommt von links eine Frau schwebend heran, mit einer Tänie in Händen; ob der antike Beschauer auch in dieser Gestalt eine Nike, die der Maler aus Raumrücksichten ohne Flügel gezeichnet hatte, oder eine andere am Wettkampf beteiligte Göttin (etwa eine Muse) erkennen sollte, vermögen wir nicht zu entscheiden.

Mus. Gregor. II T. XXII (A II T. XXVII), 2. Arch. Zeit XI (1853) T. 52, 1. S. 19. Vgl. Compte rendu de St. Petersburg 1874 S. 156 (Stephani).

517 (130) **Stamnos, Troilos.**

Troilos, Priamos' jüngster Sohn, hat in Begleitung seiner Schwester Polyxena, die Wasser an der Quelle vor der Stadt zu holen geht, ein Paar Pferde zur Tränke geführt; da wird er von Achilleus, der im Hinterhalt lauerte, überfallen. Troilos reitet, das Handpferd mit sich führend, so rasch er kann, aber der laufberühmte Achilleus ist dicht hinter ihm und streckt schon den Arm vor, um ihn zu haschen. Polyxena entflieht nach der anderen Seite, ihren Händen ist die schlanke Kanne entfallen, die vor den Pferden liegt. — Auf der Rückseite drei „Mantelfiguren" (Jüngling zwischen Mann und Frau).

Mus. Gregor. II T. XXII (A II T. XXVII), 1. Vgl. Welcker Alte Denkmäler V S. 458. Klein Euphronios² S. 228ff. Roscher Lexikon d. Mythol. III, 2 S. 2730.

518 (131) **Stamnos, Kampf zwischen Griechen und Amazonen.**

Das feingezeichnete Hauptbild der um 450 gefertigten Vase zeigt zwei Krieger in griechischer Bewaffnung im Kampfe mit einer zu Fuß kämpfenden, beilschwingenden Amazone und einer berittenen Amazone, die mit einer langen Lanze zustößt. Daß in diesen beiden Figuren in orientalischer Tracht Amazonen zu erkennen seien, wird durch die Analogie anderer Vasenbilder (vgl. n. 505, 515) wahrscheinlich gemacht. Wenn auch die Figuren nicht deutlich als Frauen charakterisiert sind und nach Tracht und Bewaffnung in den Gegnern der Griechen auch Perser erkannt werden konnten, scheint doch das für die großen Amazonenbilder dieser Zeit bezeugte Motiv des Reiterkampfes die Deutung zu entscheiden.

Mus. Gregor. II T. XX (A II T. XXVI) 2. Vgl. Annali d. Inst. 1867 S. 222 (Klügmann). Winter Jüngere att. Vasen S. 64. Pauly-Wissowa R. E. I S. 1778 (Gräf).

519 (132) **Stamnos, Eos.**

Ähnlich wie Helios auf einem Viergespann dahinfahrend gedacht wird, so lenkt hier Eos, die geflügelte Göttin der Morgenröte, mit Kentron und Zügel ein Viergespann feurigsprengender Rosse. Den Pferden sind zwei Namen beigeschrieben: Phaethon und Lamoros(?), was für Lampros — entsprechend dem homerischen Lampos (Od. XXIII 246) — verschrieben scheint. Im Hintergrund steht auf einer Säule ein Dreifuß, der vielleicht den Eingang des Olympos oder die Grenzmarke des Himmelsgewölbes bezeichnen soll. — Auf der Rückseite sehen wir eine Mainade zwischen zwei Satyrn.

Mus. Gregor. II T XVIII (A II T. XXIII), 2. Gerhard Auserles. Vasenbilder II T. 79. Lenormant-De Witte Élite céramograph. II T. 109 A. Vgl. Welcker Alte Denkmäler V S. 482*. Knapp Nike in der Vasenmalerei S. 54. Furtwaengler Sammlung Sabouroff T. 63.

520 (133) **Hydria, Apollon und Musen.**

Über die Schulter dieses prächtigen Gefäßes ist bandartig das von feinen Ornamentstreifen umrahmte Bild gelegt. Neben einem niederen Bäumchen steht Apollon mit der siebensaitigen Leier vor

einem Stuhle, umgeben von sechs Musen, die in ruhigen Gesprächen miteinander zu verkehren scheinen; eine hält eine Doppelflöte, zwei andere haben Lyren in Händen. Noch werden in dieser Periode die Musen ohne besondere Charakteristik als vornehme, würdevolle Frauengestalten dargestellt, ohne daß die einzelnen Individualitäten durch Namen und Attribute geschieden werden; auch die Neunzahl, die schon in der alten theogonischen Poesie festgestellt war, ist in der volkstümlichen Vorstellung noch nicht allgemein zur Geltung gelangt.

Mus. Gregor. II T. XV (A II T. XXI), 2.

521 (134) **Amphora mit Strickhenkeln, Hektors Abschied.**

Hektor in voller Rüstung hält die Schale der jugendlich gebildeten Hekabe entgegen; sie gießt eben aus einer Kanne die Spende zu Boden. Links steht der greise König Priamos mit dem Krückstocke in der L. Er hebt die R. schmerzbewegt zum Gesichte (das dem Beschauer zugekehrt ist); in trübem Sinnen hat er sich von dem Anblick des Sohnes weggewendet, als ahnte er dessen nahes Ende. Den einzelnen Figuren sind die Namen beigeschrieben, bei Hektor steht „schön ist Hektor". Zweifellos ist es Hektors letzter Abschied, den der Maler hier im Sinne hatte, ohne sich doch im einzelnen an die berühmte Erzählung der Ilias zu halten. Er hat ohne weiteres die geläufigen Typen der Abschiedsszenen verwendet und so auch der spendenden Frau die mädchenhafte Jugendlichkeit belassen, die für die Trägerin des beigesetzten Namens wenig passend ist. Allein die traurig sinnende Gestalt des Greises entspricht so vollkommen der Situation des Priamos, daß wir ohne Widerstreben dem Winke der Beischriften folgen und in dem Bilde einen stimmungsvollen Abglanz der ergreifenden Dichtung erkennen. — Weniger sorgfältig ist das Bild der Rückseite ausgeführt. Ein bärtiger Mann mit kahlem Vorderhaupte steht, auf hohen Krückstock gestützt, zwischen zwei Frauen.

Mus. Gregor. II T. LX (A II T. LXIV), 2. Gerhard Auserles. Vasenbilder III T. 189. Vgl. Sitzungsber. der Münchener Akademie 1868 S. 76 (Brunn). Jahrbücher f. Philologie, Supplementband XI S. 552 (Luckenbach). Winter Jüngere attische Vasen S. 27. Roscher Lexikon d. Mythol. III, 2 S. 2956.

522 (136) **Schlauchförmige Amphora, Siegesspende.**

Die Amphora (eine sog. Pelike) ist schon im Altertum gebrochen gewesen und durch drei Bronzeklammern wieder zusammengeflickt worden. — Auf der Vorderseite sehen wir Nike (inschriftlich bezeichnet) mit einem Kerykeion in der L., wie sie einem vollgerüsteten Krieger, dem der Name Skeparnos beigeschrieben ist, aus ihrer Kanne die vergoldete Schale vollschenkt. Er ist dadurch, daß ihm die Siegesgöttin selbst den Labetrunk kredenzt, von dem den Göttern die Dankesspende gebracht werden soll, als Sieger im Kampfe ge-

kennzeichnet. Rechts steht ein greiser Mann — Oinys, d. i. Oineus, lautet sein Name —, offenbar der Vater des Skeparnos. — Auf der Rückseite ist ein bärtiger Mann zwischen zwei Frauen dargestellt, deren eine ein Schwert, die andere einen Helm in Händen hat.

Mus. Gregor. II T. LXIII (A II T. LXVII), 2. Ein fast identisches Exemplar, aber mit anderen Namensbeischriften, im Britischen Museum (Catalogue III E 379) bei Gerhard Auserles. Vasenbilder II T. 150.

Achtes Zimmer.

In diesem Saal fesselt die glänzende Schalensammlung in den beiden hohen Glasschränken in der Mitte vor allem unsere Aufmerksamkeit; außerdem haben hier in den niederen Schränken in der Mitte und in dem Wandschrank noch Gefäße verschiedener Formen und Zeiten ihren Platz gefunden. Auf den Wandgestellen stehen unteritalische Glockenkratere, Amphoren und Krüge, in den Ecken des Saales auf erhöhten Konsolen vier hohe, überreich geschmückte apulische Amphoren (vgl. S. 289), darunter (in der vorderen Ecke rechts) ein besonders hervorragendes Exemplar mit einer figurenreichen Darstellung des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis (als Hauptbild), einem umlaufenden Fries von Seetieren und einem zweiten Fries von Jünglingen und Frauen, die allerlei Toilettengegenstände in Händen halten. Sehr ähnlich in Form und Dekoration ist die Amphora (in der vorderen Ecke links) mit der Darstellung von Europa und dem Stier.

Die Thetisvase: Passeri Picturae in vasculis I T. 8—10. Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 89f. Millingen Ancient uned. monum. I T. 10. Overbeck Galerie her. Bildwerke S. 190 T. VII 8. — Die Europavase: Passeri I T. 4—6. Pistolesi III T. 91f. Overbeck Kunstmythologie II S. 436 T. VI, 15.

An der Längswand des Saales:

523 **Kopien von Wandgemälden eines Vulcenter Grabes.**

Diese hier in Kopien ausgestellten Gemälde, welche die Wände eines 1857 von Alexander François bei Vulci aufgedeckten Grabgemaches schmückten und jetzt in Rom in dem Museo Torlonia (alla Lungara) aufbewahrt werden, gehören zu den interessantesten Überresten der etruskischen Malerei. Die im folgenden mit I—VI bezeichneten Bilder befanden sich an der linken Seite des Gemaches, die Bilder VII—XII an den entsprechenden Wandflächen der rechten Seite. Die einzelnen Bilder waren teils durch Türen voneinander getrennt, teils stießen sie an Wandecken aneinander.

An der linken Wand waren Bilder aus dem troischen und thebanischen Sagenkreis angebracht: I. zunächst vom Eingang der lokrische Aias (Aivas), Sohn des Oileus, der die zu Füßen der Götterstatue geflüchtete Kassandra (Casntra) wegzureißen im Begriff ist, II. der greise Phoinix, III. Nestor, IV. der wechselseitige Brudermord der Söhne des Oidipus, Eteokles und Polyneikes, V. und

VI. das grausame Totenopfer, das Achilleus an dem Scheiterhaufen seines Freundes Patroklos bringt (Ilias XXI, 22; XXIII, 175f.); in Gegenwart von Agamemnon (Achmemrun) stößt Achilleus (Achle) soeben einem der gefangenen Troianer (Truials) das Schwert in die Brust; der Schatten des Patroklos (hinthial Patrukles), in Erscheinung und Ausrüstung von einem Lebenden nicht verschieden, ist anwesend; neben ihm steht ein weiblicher Dämon mit ausgebreiteten Flügeln (Vanth, eine Todesgöttin?), während auf der anderen Seite von Achilleus der etruskische Charon (Charu) mit dem Hammer auf der Schulter seine Opfer erwartet; Aias der Telamonier und Aias, Sohn des Oileus, (Aivas Tlamunius und Vilatas) schleppen jeder noch einen nackten Gefangenen zur Schlachtung herbei.

Diesen Szenen des griechischen Epos entsprachen nun an den Wänden der anderen Seite Bilder aus der etruskischen Überlieferung. Auf den Bildern VII und VIII (den Gegenstücken zu V und VI) sehen wir zunächst einen Gefangenen, Caeles Vibenna (Caile Vipinas), dessen Bande Mastarna (Macstrna) durchschneidet. Wie diese Befreiung möglich ward, zeigen die benachbarten Gruppen: drei unbärtige Männer, von denen nur einer gerüstet ist, wohl die Wächter jenes Gefangenen, werden von drei bärtigen Kriegern niedergestochen. Auch ihnen allen sind Namen beigeschrieben; einer der Sieger ist als Avle Vipinas bezeichnet, offenbar der Bruder des durch Mastarna befreiten Caeles. Fraglich könnte scheinen, ob wir auch noch die Gruppe des Bildes IX auf der anstoßenden Wandfläche, die ein Gegenstück zu dem thebanischen Brudermord (IV) bildet, als Episode des in Bild VIII geschilderten Ereignisses auffassen dürfen. Wir sehen hier den Marce Camitlnas, der sein Schwert aus der Scheide zieht, um damit dem auf dem Boden knienden Cneve Tarchu Rumach (d. i. Cnaeus Tarquinius Romanus) den Todesstoß zu geben. Die völlige Parallelität in der äußeren Erscheinung der Personen, ebenso wie die Gleichartigkeit der Namensbezeichnung spricht entschieden für die Zusammengehörigkeit dieses Bildes mit Bild VIII.

Wir kennen aus der etruskisch-römischen Überlieferung den Caeles Vibenna und seinen Bruder Aulus als etruskische Nationalhelden, die aus Vulci stammten und daher in einem Vulcenter Gemälde wohl verherrlicht werden durften; Caeles soll zuletzt nach Rom übergesiedelt sein auf den Mons Caelius, der von ihm den Namen erhielt. Als seinen treuesten Kampfgenossen nennt die Sage den Mastarna, den eine spätere Überlieferung, die uns in einer inschriftlich erhaltenen Rede des Kaisers Claudius vorliegt, mit dem sagenhaften römischen König Servius Tullius, dem Nachfolger des Tarquinius Priscus, identifizierte. Man hat auf Grund dieser Nachricht, die zu einer einheitlichen Darstellung zusammengefaßten Bilder IX (Er-

mordung des Cneve Tarchu) und VIII (Befreiung des Mastarna) dahin zu erklären versucht, daß gelegentlich eines Überfalles von Rom, den Vibenna zur Befreiung des Mastarna unternommen habe, der römische König Tarquinius getötet worden sei und danach Mastarna als Servius Tullius die Herrschaft angetreten habe. Das Vulcenter Wandgemälde läßt uns aber zunächst nur erschließen, daß einst Aule Vipinas und Mastarna einen Tarquinius mit seinen Mannen, wohl während sie im Schlafe lagen, überfallen und den im Lager des Tarquinius gefangen gehaltenen Caele Vipinas befreit haben. Inwieweit diese auf etruskischer Tradition beruhende Bilderzählung mit der römischen Überlieferung in Übereinstimmung gebracht werden kann, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Der römische König führt in der Überlieferung den Vornamen Lucius, der Tarchu unseres Bildes, der in keiner Weise als König gekennzeichnet ist, heißt Cneius, und die Berichte, die von Vibenna erzählen, wissen nichts von einem Kampfe Vibennas gegen den römischen König, sondern nur von seiner friedlichen Übersiedlung nach Rom. Es ist daher auch wohl möglich, daß Cneve Tarchu irgendein anderes Mitglied der Tarquinier-Familie ist und daß das dargestellte Ereignis eine frühere Episode im Leben des Vibenna bildet, die auf etruskischem Boden sich abgespielt hat.

Das Wandbild X (das dem Bilde III gegenüberlag) zeigt uns einen vornehmen, lorbeerbekränzten Etrusker, dessen Mantel mit rotgestickten Figuren von Waffentänzern verziert ist. Die Beischrift nennt ihn Vel Saties, er war wohl ein besonders vornehmes Mitglied der in dem Grabe bestatteten Familie (vielleicht der Stifter der Wandgemälde). Neben ihm kniet ein Knabe (Arnze), der einen Vogel an einer Schnur hält. Auf der nächsten Wandfläche XI befand sich ein jetzt zerstörtes Bild einer vornehmen Frau, vermutlich der Gattin des Vel Saties. Dann folgte (als Gegenstück zu Bild I) rechts vom Eingang noch eine Darstellung (XII) von Amphiaraos und Sisyphos, die in der Unterwelt vereinigt gedacht sind.

Die Gemälde, in denen griechische Formen und Motive in den Dienst etruskischer Auffassung gestellt sind, werden nicht vor dem Ende des 4. Jahrhunderts entstanden sein. In der Auswahl der Szenen zeigt sich der gleiche Hang zu grausen, blutigen Stoffen, den auch viele Reliefs der etruskischen Aschenurnen und Sarkophage bekunden.

Monumenti d. Instit. VI T. 31 u. 32. Noël des Vergers L'Étrurie et les Étrusques III T. 21—30 S. 47ff. R. Garrucci Tavole fotografiche delle pitture Vulcenti (Dissertazioni archeologiche II S. 57ff.). Vgl. Bull. d. Instit. 1857 S. 113ff. Annali 1859 S. 353ff. (Braun). Dennis Cities and cemeteries[3] II S. 503f. Corssen Sprache der Etrusker I S. 278 T. VIII. Deecke Etrusk. Forschungen 3 S. 246f., 7 S. 45. Gardthausen Mastarna oder Servius Tullius S. 29ff. Bursians Jahresberichte f. d. Fortschritte d. klass. Altertumswiss. 32 1882 S. 382 (Deecke). Martha L'art étrusque S. 395f. Atti della r. accad. di Torino XXXII 1896/97 S. 700f. (Pascal). Arch. Jahrbuch XII 1897 S. 55 (G. Körte); XIV S. 45 (Petersen). Rhein. Museum LIII S. 596 (Münzer Klio II S. 96 (De Sanctis). — Die Rede des Kaisers Claudius (auf einer in Lyon gefundenen Bronzetafel) Corp. Inscript. Lat. XIII 1668.

Wir beginnen die Betrachtung der Vasen bei dem an der linken Wand stehenden großen Schranke und wenden uns erst dann den in der Mitte des Saales aufgestellten Schränken zu.

Wandschrank.

Im obersten Fache:

Große Kanne lokaletruskischer Technik, auf der Ornamente und Tiergestalten in deutlicher Nachahmung orientalischer Vorbilder eingekratzt sind, große korinthische Kannen, ein kampanisch-geometrisches, bauchiges Gefäß auf hohem Fuße, zwei Gefäße aus sog. ägyptischer Fayence (farbiger emaillierter Tonmasse), ferner:

524 **Buccherogefäß** mit der eingekratzten wappenartigen Darstellung eines Mannes zwischen zwei Rossen, die bekannten Typen der griechischen geometrischen Vasen (der sog. Dipylongattung) nachgebildet ist.

Mus. Gregor. II T. XCV (A II T. II). Vgl. Annali d. Instit. 1872 T. K, 19 S. 178 (G. Hirschfeld).

Im zweiten Fach (von links nach rechts):

525 **Rotfiguriger Krug, Verfolgung Helenas durch Menelaos.**

Nach der Einnahme Ilions flüchtet Helena vor Menelaos, der ihre Untreue mit dem Schwerte strafen will (vgl. oben S. 298 n. 466), zu dem Götterbild der Athena; mit der einen Hand greift sie unter den Schild des Palladiums, während sie die R. bittend und abwehrend gegen Menelaos erhebt. Und ihre Schönheit wird ihr zur Rettung; Menelaos wird von dem Anblick ihrer Reize, die das seitlich offene dorische Frauengewand kaum verhüllt, übermannt, die alte Liebe erwacht, das Schwert entfällt seiner Hand. Aphrodite selbst hat sich ins Mittel gelegt; in ruhiger Haltung, ihren Mantel nestelnd, steht sie dem leidenschaftlichen Menelaos gegenüber; sie hat ihm den kleinen Eros entgegengesendet — mit einer Tänie soll er den Helden schmücken, der der Herrschaft der Schönheit und Liebe sich beugen wird. Links steht (inschriftlich bezeichnet) Peitho, die Göttin der Überredung, die im athenischen Kult mit Aphrodite eng verbunden ist. Die Hauptgruppe, die übereinstimmend, auf zwei Metopen verteilt, an der Nordseite des Parthenon wiederkehrt, ist zweifellos einem größeren Gemälde aus dem zweiten Drittel des 5. Jahrhunderts entlehnt.

Mus. Gregor. II T. V (A II T. XI), 2. Vgl. Overbeck Galerie heroischer Bildwerke S. 631, T. XXVI, 12. Michaelis Parthenon S. 139. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I S. 76. Jahrb. d. archäolog. Instit. II S. 178 (Studniczka).

526 **Drei schwarzfigurige Amphoren des Nikosthenes.**

Die Form der drei Gefäße verrät deutlich genug die Werkstatt des Töpfers, dessen Namen sie tragen (vgl. S. 293 n. 451).

Auf dem Halse des ersten Gefäßes ist beiderseits eine bekleidete Nike in eiliger Bewegung, auf der Schulter je ein Paar derber Faustkämpfer gemalt, der Rumpf ist mit einem Tierfries, in dem auch Greifen und „Sirenen“ erscheinen, die bandartigen Henkel mit je einem zweihenkeligen Dreifuß, der Innenrand der Mündung mit einwärts gerichteten Delphinen verziert. Die zweite Amphora (der untere Teil ist ergänzt) zeigt auf den Schultern zwischen den (mit Silensfiguren bemalten) Henkeln je ein Paar von Faustkämpfern zwischen Reitern, im Friese des Rumpfes tanzende Silene und Nymphen. Der Hals der dritten Amphora trägt einerseits eine Darstellung des bärtigen Dionysos und einer Nymphe in altertümlich steifem Typus, anderseits das Bild einer Frau zwischen zwei anspringenden Löwen, deren einen sie am Hals packt, — ein hier bereits zur Formel erstarrtes Bild der (mißbräuchlich als persische Artemis bezeichneten) Naturgöttin und Beherrscherin des Tierreiches. Der Körper des Gefäßes ist mit Kampfszenen der gewöhnlichen Art verziert, an denen neben vollgerüsteten Hopliten auch ein Bogenschütze teilnimmt.

Mus. Gregor. II T. XXVII (A II T. XXXIII). Arch. Zeit. XII 1854 T. 64 S. 197. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen[2] S. 56, 8 u. S. 62, 33.

527 **Schwarzfigurige Oinochoe.**

Kriegers Leiche wird heimgebracht zu Vater und Mutter, vgl. die auf Achilleus und Phönix gedeutete Darstellung n. 479.

Mus. Gregor. II (A II T. VIII), 2. Roscher Lexikon d. Mythol. III, 2 S. 2408.

Im dritten Fach:

528 **Zwei rotfigurige Krüge, Palästriten, Kredenzszene.**

Die beiden Krüge, die wohl aus derselben Werkstatt stammen und als Gegenstücke zu dienen bestimmt waren, sind an dem Ausgußstück mit einem schwebenden Eros geschmückt. Das Hauptbild des einen zeigt drei Jünglinge, die mit ihren Schabeisen beschäftigt sind, das des anderen eine Kredenzszene: eine Frau, die eine Kanne in der L. trägt, überreicht einem bärtigen Manne die Schale, während eine zweite Frau ihre Schale zum Empfang des Weines vorstreckt.

Mus. Gregor. II T. IV, 1 u. 3. Ann. d. Instit. 1847 T. V. Vgl. Jahreshefte d. österr. arch. Instit. IV (1901) S. 154.

529 **Rotfiguriger bauchiger Krug, Hahnenkampf.**

Zwei Jünglinge sind eben im Begriff, ihre kampfgierigen Hähne auf den Boden zu setzen und auf ein gegebenes Kommando gegeneinander loszulassen; ein dritter Jüngling steht (wohl als Kampfordner oder als Kampfrichter) dabei. Solche Hahnengefechte bildeten im alten Athen einen beliebten Sport, der nicht nur in privaten Kreisen viel gepflegt wurde, sondern auch bei öffentlichen Festaufführungen eine Stelle fand. Etwa Mitte des 5. Jahrhunderts.

Mus. Gregor. II T. V (A II T. XI), 1. Vgl. O. Jahn Archäolog. Beiträge S. 441. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 180.

530 **Rotfiguriger Krug, der Perserkönig.**

Das Gefäß, von seltener Form, ist am Ausgußstück mit einer Eule (dem Münzwappen Athens), am Rumpfe mit einem Bilde vom persischen Hofe geschmückt, das in halb ideale Sphäre gerückt erscheint. Der Großkönig — Basileus oder König schlechtweg nennt ihn nach dem Gebrauche jener Zeit die Beischrift — mit Ärmelchiton, Mantel und persischer Laschenmütze angetan, hält ein langes Zepter; eine Frauengestalt — inschriftlich als „Königin" bezeichnet — in ähnlicher Gewandung tritt an ihn heran, mit einem hohen, unten spitz zulaufenden Weingefäß in Händen, eine zweite Frau steht hinter dem König und begleitet ihre Rede mit der Gebärde der R. Die außerordentlich feine Zeichnung, an der nur die Füße auffallend vernachlässigt sind, werden wir der Zeit unmittelbar nach den Perserkämpfen (um 460) zuweisen dürfen.

Mus. Gregor. II T. IV, 2. Ann. d. Inst. 1847 T. V. Vgl. Heydemann Alexander d. Gr. und Dareios S. 18. Jahrbuch d. arch. Instit. II S. 174 (Dümmler).

531 **Hydria, Herakles und Satyrn.**

Der Gegensatz zwischen dem gewaltigen Herakles und dem diebischen, frechen und feigen Satyrvolke war im altattischen Satyrspiel in mannigfacher Weise verwertet. Ein lustiges Stückchen dieser Art führt uns dieses schöne Vasenbild (aus der Mitte des 5. Jahrhunderts) vor Augen. Herakles hatte auf einer Quadermauer ein Schläfchen gehalten, nun richtet er sich, durch einen Lärm aufgeschreckt, empor; die nichtsnutzigen Satyrn haben ihm seine Waffen gestohlen und wollen sich eben vorsichtig und eilig aus dem Staube machen, als der Held sich regt; erschreckt wenden sie sich um, und dem einen entfällt in der Angst der Köcher.

Millingen Peintures antiques et inédites (Reinach Bibliothèque des monum. figurés II) T. 35. Mus. Gregor. II T. XIII (A II T. XIX). Vgl. Philologus XXVII T. II, 2 S. 18 (O. Jahn).

532 **Gefäße in Gestalt von Köpfen.**

Nach dem Vorgang altasiatischer Kunst hat man in Attika seit dem Ende des 6. Jahrhunderts Trinkhörnern, Bechern, Kannen die Gestalt von Tier- und Menschenköpfen gegeben, wobei sich häufig der Gefäßkörper als eine Art von Aufsatz über dem Kopfe verlängert. Treffliche Beispiele dieser Art sind hier: ein vorzüglich modellierter Doppelkopf von Herakles und einem Neger; ein großes Trinkhorn in Gestalt eines Widderkopfes, ein Becher in Form eines Maultierkopfes (der Aufsatz großenteils ergänzt); ein schöner weiblicher Doppelkopf; ein Trinkhorn (mit spitz zulaufender Ausgußröhre), das aus einer komischen Maske und einem Karikaturenkopf zusammengesetzt ist.

Mus. Gregor. II T. XCIII (A II T. IV). Vgl. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. V S. 320f. (Reisch). Monuments Piot IX S. 138f. (Pottier).

533 Kleiner Krug, Phlyaken-Szene.

In äußerst flüchtiger Manier ist eine Szene aus einer Phlyakenposse (vgl. n. 510) dargestellt, deren Hergang nicht klar ist. Links ist das vorspringende Dach eines Haustores angedeutet, davor ein Altar. Ein Mann in Tracht und Maske der Phlyaken ist dem Altar zugewendet, seine Rechte scheint adorierend erhoben, aber die Bewegung seines nach oben gestreckten linken Armes ist ebenso unklar, wie das Stellungsmotiv des zweiten hinter ihm stehenden Schauspielers, der wie hüpfend auf dem rechten Beine steht, das linke hochgehoben hat; zwischen beiden schwebt ein Polster (oder Sack), der vom ersten Phlyaken geschleudert oder vom zweiten (in gymnastischem Spiele?) emporgeworfen wurde. Rechts sehen wir einen dritten kleiner gebildeten Phlyaken, der die Flöten bläst.

Früher in der Vatikanischen Bibliothek. Annali d. Inst. 1853 T. A B, 8 S. 49 (Wieseler). Jahrb. d. archäol. Instit. I S. 277 K (Heydemann).

Im vierten Fach: Terrakottafiguren und Terrakottareliefs, zwei große zur Aufnahme der Leichenasche bestimmte Glasgefäße, Lampen.

In der Mitte: ein Mosaik mit schwarzer Innenzeichnung auf rötlichem Grunde (z. T. mit Wachs zusammengekittet): Löwenkopf mit geöffnetem Rachen.

Erster Mittelschrank.

Im obersten Fach:

534 (275) **„Kyrenäische“ Schale, Prometheus und Atlas** (?).

Diese Schale, die um die Mitte des 6. Jahrhunderts gemalt sein wird, stammt aus einer Fabrik, die man auf Grund einiger charakteristischer Bildstoffe in Kyrene lokalisiert hat; neuerdings sind besonders zahlreiche Gefäße dieser Werkstatt in Sparta zutage getreten, was zur Vermutung führte, daß die Gefäße in Sparta selbst entstanden seien; doch kann die Frage noch nicht als entschieden gelten; vgl. S. 281. In Technik, Ornamentik und Auswahl der Bilder zeigen die Gefäße viele Eigentümlichkeiten. Die für die Bemalung bestimmte Fläche ist mit einem dünnen Überzug von gelblichweißem Pfeifenton versehen, in den Malereien selbst ist viel Rot verwendet. Die Außenseite der Schale ist mit Ornamentreihen besetzt, unter denen besonders der Fries von Granatäpfeln auffällt. Im Innenbild, dessen unteres Segment durch den Oberteil einer Säule mit seitlichen Lotosblüten ausgefüllt wird, sehen wir rechts Prometheus, der in qualvoller Stellung an Füßen und Armen an eine Säule gefesselt ist, während der Adler auf seinem Schoße sitzt und ihm den Schnabel in die Brust hackt, daß das Blut zu Boden strömt. Dem Titanen ist ein bärtiger Mann gegenübergestellt, dem eine

unregelmäßig geformte Felsmasse als schwere Last auf dem Nacken ruht, so daß ihm die Beine einknicken. Hinter ihm ringelt sich eine Schlange empor. Man hat diesen zweiten Titanen als Atlas, der die Weltkugel trägt, erklärt, wobei die Schlange als bedeutungsloses Beiwerk zur Füllung des Raumes aufzufassen wäre. Die auffällige Zusammenstellung von Prometheus und Atlas könnte ihre Erklärung darin finden, daß der Maler von dem Dichter Hesiod beeinflußt war, der in seiner Theogonie V. 517ff. gerade diese beiden Titanen und ihre Strafen nebeneinander stellt. In mehr als einer Beziehung weicht das Bild von der später üblichen Darstellungsweise des Prometheus wie des Atlas ab. Man hat daher die beiden Figuren auch als zwei Büßer im Hades gedeutet: die rechts als Tityos, dessen Leber die Geier fressen, die links als Tantalos, über dessen Haupt drohend ein Felsblock schwebt.

Mus. Gregor. II T. LXVII (A II T. LXXI), 3. Gerhard Auserles. Vasenbilder II T. 86. Wiener Vorlegeblätter Serie D T. IX, 7. Vgl. O. Jahn Archäol. Beiträge S. 229ff. Archäolog. Zeit. XXXIX 1881 S. 217, 2 (Puchstein). Hub. Schmidt Observat. arch. in carmina Hesiodea Dissertat. Halenses XII S. 115, 128. Roscher Lexikon der Mythol. III, 2 S. 3088. Jahrb. f. d. klass. Altertum 1901, S. 388 (Roßbach). Rev. archéol. 1907 II S. 49. Jahreshefte d. österr. arch. Instit. X 1907 S. 10 (Hauser). Journ. hell. stud. XXX 1910 S. 12 (Droop).

535 (251) **Schwarzfigurige Schale des Tleson.**

Von Tleson, dem Sohne des Nearchos (etwa 550—520), besitzen wir eine große Zahl ähnlicher Schalen, deren einziger Schmuck in Palmetten an den Henkeln und der Signatur des Verfertigers besteht.

Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen[2] S. 73.

536 **Schwarzfigurige Schale, Amazonenkampf.**

Auf jeder Seite sind außen drei Kämpferpaare von Amazonen und Griechen dargestellt; der Boden der Schale ist tongrundig ohne Bild geblieben. Das Stück gehört zu der älteren Gruppe schwarzfiguriger Schalen, um 550 oder früher.

Mus. Gregor. II T. LXVII (A II T. LXXI), 1.

537 (263) **Schwarzfigurige Schale mit Knopfhenkeln.**

Die auf hohem Fuße aufruhende schwarzgefirnißte Schale hat beiderseits ein viereckig ausgespartes Bildfeld. Wir sehen auf der einen Seite einen Schwerbewaffneten, der eben im Begriffe ist, sich von seinem Pferde herabzulassen, neben ihm (von ihm halb verdeckt) einen zweiten Reiter mit spitzem Lederhelm, also wohl einen als Hippotoxoten bewaffneten Knappen. Eine ähnliche Gruppe eines eben von seinem Pferde abgesprungenen Kriegers und seines berittenen Begleiters schmückt das Bild der anderen Seite.

Mus. Gregor. II T. LXVII (A II T. LXXII), 1. Vgl. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. V S. 217 (Petersen). Jahreshefte d. österr. arch. Instit. VIII S. 202 (Helbig).

538 (239) **Rotfigurige Augenschale.**

Zwischen den Augen der Außenseiten ist jederseits ein Jüngling in der charakteristischen Haltung einer gymnastischen Übung dargestellt. Der eine hat den Diskos zielend vorgestreckt, um, wenn er die rechte Richtung gefunden, den r. Arm zurückzuwerfen und die Scheibe abzuschleudern. Der andere hält sprungbereit in den vorgestreckten Händen die Haltere (Sprunggewichte), die er im nächsten Augenblick zurückbewegen wird, um zugleich mit neuerlichem Vorwärtsschwingen der Hanteln den Absprung zu tun. Im Innenbild ist ein vollgerüsteter Krieger dargestellt, der in geduckter Haltung sich vorwärts bewegt. Die Inschrift nennt einen Liebling Antiachos (wohl verschrieben für Antimachos). Über die Augenschalen vgl. S. 283 u. n. 539, 543, 548.

Vgl. Klein Vasen mit Lieblingsnamen[2] S. 67. Über das Sprungschema Jüthner ant. Turngeräte S. 14.

539 (254) **Schale in schwarz- und rotfiguriger Technik.**

Die kleine Gruppe von Schalen, deren Innenbild schwarz gemalt ist, während die Figuren der schwarzgefirnißten Außenseiten in dem Tongrund ausgespart sind, gehört einer kurzen Übergangsperiode (um 530/20) an, welche die ausschließliche Herrschaft des rotfigurigen Stiles auf den Schalen vorbereitet (vgl. S. 287). Das Innenbild zeigt einen Dionysos mit Rebzweigen und spitzem Trinkhorn in den Händen. Außen sehen wir zwischen mächtigen Blattpalmetten und ornamental verwendeten Augen (vgl. n. 538) einerseits einen vollgerüsteten Krieger, der gebückt schleichend vordringt, anderseits einen bewaffneten Jüngling, der, mit einer Mundbinde (Phorbeia) versehen, mächtig in eine gerade Trompete stößt. Vgl. n. 548.

Mus. Gregor. II T. LXIX (A II T. LXXIII), 3. Klein Euphronios[2] S. 297, 299. Journ. hell. stud. XXIX 1909 S. 116 (H. B. Walters).

540 (230) **Schale, Waffenläufer, Athenas Ausfahrt.**

Im Innenbild sehen wir einen Flötenbläser in der Festtracht der Musiker; er spielt einem nackten Krieger auf, der (ausgerüstet mit Helm, Schild und Wurfspeer) in lebhafter Bewegung, wohl eher im Wettlauf als im Waffentanz, begriffen ist. Auf der einen Außenseite sind in genrehafter Ausführlichkeit die Vorbereitungen zu einer gemeinsamen Ausfahrt von Herakles und Athena dargestellt. Die Göttin steht hinter dem Wagen und hält mit beiden Händen die Zügel; zwei Pferde sind eben angeschirrt worden, noch sind ein Mann und ein jugendlicher Diener, der seine Chlamys schurzartig um die Mitte gebunden hat, dabei beschäftigt; Herakles führt von links das dritte, von rechts ein zweiter Diener das vierte Pferd herbei. Auf der anderen Seite sehen wir einen „Komos“: sieben Jünglinge mit allerlei Gefäßen in Händen eilen im Tanzschritt dahin. Den Bildern ist die In-

schrift ἐποίησεν, „er hat es gemacht", beigefügt, eine Fabrikmarke, die den Töpfer nicht nennt; der Stil der Zeichnungen weist in den Kreis des Malers Epiktet (Ende des 6. Jahrhunderts).

Mus. Gregor. II T. LXXXIV (A II T. LXXXVII), 2. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 113, 9. Römische Mitteil. d. archäol. Instit. V S. 341.

541 (164) **Schale, Bewaffnete Epheben.**

Nicht bestimmte Vorgänge, nicht eine einheitliche Handlung wollte der Maler dieser Schale darstellen, als er vollgerüstete Jünglinge mit bärtigen Männern — die Söhne, die zum Kampfe ausziehen, mit ihren Vätern — gruppierte, ihm kam es nur darauf an, die prächtigen Kriegergestalten in mannigfachen Stellungen zu zeigen, und man merkt ihm seine stolze Freude an dem eigenen Können und Gelingen an. Die Bilder sind in ihrer Feinheit und Vornehmheit den besten Zeichnungen der großen Schalenmaler zuzuzählen, vgl. S. 288. Scharf und sicher sind alle Konturen gezogen, mit liebevoller Sorgfalt alle Einzelheiten der Zeichnung ausgeführt, mit sachkundiger Treue die einzelnen Waffenstücke wiedergegeben — man beachte besonders die Schilde mit ihren heraldischen Zeichen und den breiten verzierten Schutzdecken, die an ihnen herabhängen.

Mus. Gregor. II T. LXXXVI (A II T. LXXXIX), 2. Annali d. Inst. 1875 T. FG S. 78. Vgl. Hartwig Meisterschalen S. 620.

Im zweiten Fach:

542 (266) **Schwarzfigurige Schale, Aias mit Achilleus' Leiche.**

Die Schale, die außen die Worte: „Glückauf und trinke" trägt, ist innen mit einer auch sonst in der altertümlichen Malerei begegnenden Gruppe verziert: Aias, der Telamonier, trägt im eiligen Laufe die in heißer Schlacht dem Feinde entrissene Leiche des Achilleus, die er über die linke Schulter gelegt hat, vom Kampfplatz hinweg. Die Namen der beiden Helden sind beigeschrieben. Vgl. n. 479.

Mus. Gregor. II T. LXVII (A II T. LXXI), 2. Vgl. Overbeck Galerie heroischer Bildw. S. 546. Münchener arch. Studien 1909 S. 428 (Lippold).

543 (258) **Schwarzfigurige Schale des Pamphaios.**

Aus der Werkstatt des Pamphaios, der in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts tätig war, sind noch in der Spätzeit des schwarzfigurigen Stiles Schalen in der Manier der strengaltertümlichen Schalenmaler hervorgegangen. Davon gibt diese Schale ein Beispiel, die im Innern mit einem Gorgoneion verziert ist, außen zwischen großen Augen (vgl. n. 538) einerseits ein Viergespann in Vorderansicht (daneben die Signatur des Pamphaios), anderseits den Kampf des Herakles gegen die Amazonenkönigin Hippolyte zeigt.

Mus. Gregor. II T. LXVI (A II T. LXX), 3a, 4a, 4c. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 90, 5. Pottier Vases du Louvre III S. 762.

544 (237) **Rotfigurige Schale, Theseus und der marathonische Stier.**

Das Rund des Innenbildes wird schön gefüllt durch einen sprengenden Kentauren, der einen großen Felsblock zum Wurfe bereit hält. Wie dieses Motiv und die Wunden auf Brust und Oberschenkel zeigen, ist die Figur einer größeren Komposition, die den Kampf der Lapithen und Kentauren behandelte, entlehnt. Auf der einen Außenseite sehen wir Theseus, der Hörner und Hinterfüße des Stieres mit Stricken gefesselt hat und ihn so zu Falle bringt; links eilt Athena wie erschrocken hinweg, rechts steht ein Knappe, der ein Pferd am Zügel hält — eine Figur, die wenig in den Zusammenhang der Darstellung paßt und wohl nur den leeren Bildraum füllen soll. — Die andere Außenseite zeigt Kampfszenen der alten Typik. Die Schale gehört der älteren Periode des rotfigurigen Stiles an (510—490).

Mus. Gregor. II T. LXXXII (A II T. LXXXVI), 2. Vgl. W. Müller Theseusmetopen S. 29f. Hartwig Meisterschalen S. 482.

545 (232) **Schale, Herakles' Meerfahrt, Tod des Hektor.**

Als Herakles gegen Geryones nach Erytheia zieht (vgl. n. 465), leiht ihm Helios zur Fahrt nach dem äußersten Westen seinen goldenen Becher, auf dem er selbst allnächtlich seine Fahrt vom Westrande der Erde auf dem Okeanos zum östlichen Aufgangsorte zurücklegt. So fährt hier (im Innenbild) Herakles in voller Ausrüstung ohne Ruder und Segel in dem kesselartigen Boot über die Wellen des bewegten Meeres, in dem Fische und Sepien sich tummeln. Vgl. die auch stilistisch nahestehende Hydria n. 497 (S. 311) mit Apollons Fahrt über das Meer. — Die Außenseiten zeigen uns zweimal wiederholt den Zweikampf zwischen Achilleus und Hektor im Beisein von Athena und Apollon; letzterer im Begriffe den Kampfplatz zu verlassen, hält einen Pfeil in der Hand (vgl. S. 313 n. 502). Während auf der einen Seite (der Schilderung der Ilias entsprechend) Achilleus mit der Lanze zustößt, Hektor zur letzten Verteidigung das Schwert zieht, kämpft auf dem Gegenbilde Achilleus mit dem Schwert, während Hektors Lanze eben an dem Schilde des Gegners zerbricht. Der Maler hatte also durchaus nicht die Absicht, Verse der Ilias zu illustrieren, sondern hat in selbständiger Willkür für die Darstellung von Hektors Ende allgemeine Typen der Zweikampfbilder verwertet. Der Stil der Zeichnungen erlaubt, die Vase mit Sicherheit dem vielgeschäftigen Maler Duris zuzuschreiben (um 480). Vgl. S. 288.

Mus. Gregor. II T. LXXIV (A II T. LXXVIII), 1. Gerhard Auserles. Vasenbilder II T. 109, III T. 202, 3—5. Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 2204. Journ. hell. stud. XIX S. 265 (Savignoni). Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XVII 1902 S. 107 (Hartwig). Vgl. Bonner Studien S. 83 (Dümmler). Robert Szenen der Ilias u. Aithiopis S. 7 und die oben zu n. 502 angeführte Literatur.

546 (209) **Schale, Komosszenen.**

Im Innenbild sehen wir einen Mann, der eine Blume auf einen Altar zu legen scheint, an den Außenseiten acht Jünglinge, die mit Stöcken, Trinknäpfen, Flöten und Krotalen (Klappern) in lebhaftem Tanzschritt nach einem fröhlichen Gastmahl durch die Straßen ziehen. Die strenge, aber gewandte und feine Zeichnung weist in die Zeit um 500 v. Chr.

Mus. Gregor. II T. LXXVIII (A II T. LXXXII), 2.

Im dritten Fach:

547 (211) **Schwarzfigurige Schale mit Trinkspruch.**

Die Schale ist ein Beispiel jener in der Zeit von 560 bis 520 so beliebten Gattung zierlicher Schalen, die innen mit einem „schwarzfigurigen" Bilde (hier einer Sirene), außen bloß mit einer Inschrift — hier mit dem Trinkspruch: „Tue einen guten Zug und laß es dir wohlergehen" — geschmückt sind; vgl. S. 283 und n. 542.

Mus. Gregor. II T. LXIV (A II T. LXVIII), 1.

548 (256) **Schale in schwarz- und rotfiguriger Technik.**

Die Schale ist innen mit der schwarzen Silhouette eines im Laufe umblickenden Jünglings, außen mit einer tongrundig ausgesparten Figur (eines Speer schwingenden und eines vorgebeugten nackten Jünglings) zwischen Augen (vgl. n. 538) geschmückt. Ob der jetzt mit der Schale verbundene Fuß, der die Inschrift des Pamphaios trägt, zugehörig ist, kann bezweifelt werden, der Stil der Zeichnungen entspricht der Zeit jenes Vasenfabrikanten (vgl. n. 543).

Mus. Gregor. II T. LXIX (A II T. LXXIII), 4. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen[2] S. 91, 8. Bonner Studien S. 201 (A. Körte). Journ. hell. stud. XXIX S. 110 (H. B. Walters).

549 (185) **Rotfigurige Schale, Kampfszenen.**

Auf den Außenseiten sehen wir Gruppen kämpfender Krieger; einzelnen Kämpfern sind Namen (Blepsias, Androsthenes, Antakles, Androkrates, Pytharatos, Andromachos) beigeschrieben. Das Innenbild zeigt einen hockenden Bogenspanner (Beischrift: Alkiades). Die Schale gehört noch in die ältere Zeit des rotfigurigen Stiles.

Mus. Gregor. II T. LXXIV (A II LXXVIII), 2.

550 (196) **Schale, Gruppe von Männern und Knaben.**

Die Innenseite der Schale hat einen Überzug aus weißem Pfeifenton und war so zur Aufnahme einer farbigen Zeichnung hergerichtet, deren Ausführung aber dann unterblieben ist. Auf den Außenseiten, die in Erfindung und Zeichnung an die Schalen des Hieron (vgl. S. 288) erinnern, sehen wir Männer und schöne Knaben im Gespräch; ihre lebhaften Gebärden verraten uns, wie die Gunstwerbung der ersteren bald freundliche, bald unwillige Aufnahme findet. Zwei Hunde, ein knorriger Ölbaum, mehrere Wandpflöcke, an denen

palästritische Geräte (Salbgefäß und Schabeisen) hängen, vervollständigen die Szenerie der anmutigen Bilder.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 3. Vgl. Arch. Zeitung XLII 1884 S. 249 (P. J. Meier).

551 (246) **Schale, Palästriten.**

Das Innenbild zeigt einen Jüngling, der mit schweren Halteren (Hanteln) in den Händen einen Anlauf zum Sprunge nimmt (vgl. n. 538). In den durch mächtige Palmetten verengten Bildern der Außenseite sehen wir je drei Epheben. Der eine hält in den vorgestreckten Händen die Wurfscheibe zielend bereit, der zweite hält den Diskos in der gesenkten L. und scheint mit dem ersten im Gespräch, der dritte legt eben seine Chlamys ab. Auf der anderen Seite scheinen zwei der Jünglinge in Streit geraten, während ein dritter im Anlauf einen Stab zum Abwurf schwingt. Die sehr archaischen Körperformen sowie die Ritzlinie, welche die Haare begrenzt (vgl. n. 496), weisen in die letzten Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts.

Mus. Gregor. II T. LXX (A II T. LXXIV), 2. Journ. hell. stud. XXIV S. 190 (Gardiner).

Im vierten Fach:

552 (245) **Schwarzfigurige Amphora, Berittene Bogenschützen.**

Der Hals des Gefäßes ist mit der wappenartigen Gruppe zweier Panther mit gemeinsamem Kopfe geschmückt. Auf dem Schulterfelde sehen wir einerseits drei Reiter mit spitzen Mützen, die sich umwenden, um ihre Pfeile abzuschießen; sie scheinen so das bekannte Manöver der skythischen Reiter auszuführen, welche sich scheinbar zur Flucht wandten, um dann in plötzlicher Umkehr ihre Verfolger desto sicherer mit ihren Pfeilen zu treffen. Auf der anderen Seite sehen wir drei berittene Hopliten mit geschwungenen Speeren, die als Verfolger jener Bogenschützen zu denken sind. Nach der Weise altionischer Bilder ist beiderseits der Raum unter den Pferden durch laufende Tiere — hier durch je zwei Hunde, die einen Hasen verfolgen — ausgefüllt. Unter den Bildfeldern läuft ein Tierstreif, in dem auch ein Greif erscheint. Man hat als Fabrikationsort dieses Gefäßes eben wegen jener Bogenschützen eine dem Skythenland benachbarte griechische Kolonie ansetzen wollen, und zweifellos sind diese Typen, die dann auch für die Darstellung von Amazonen verwendet worden sind, zuerst von den kleinasiatischen Griechen geschaffen worden; doch sind sie früh auch nach den italischen Kolonien der Ostgriechen übertragen worden. Es ist daher noch strittig, ob dieses und die verwandten Gefäße, die sicher noch der ersten Hälfte oder Mitte des 6. Jahrhundert angehören, aus einer Stadt des griechischen Ostens eingeführt oder in einer von dort beeinflußten (oder von Griechen geführten) Töpferwerkstatt Kampaniens oder Etruriens verfertigt wurden.

Mus. Gregor. II T. XXIX (A II T. XXXVI), 2. Römische Mitteil. d. archäolog. Instit. II T. IX S. 172 (Dümmler, Kleine Schriften III S. 239); S. 244 (v. Duhn). Vgl. Arch. Anzeiger 1889 S. 51 (Furtwaengler). Jahrbuch d. arch. Instit. IV S. 221 (Schumacher). Bonner Studien S. 256 (Löschcke). Athen. Mitteil. d. arch. Inst. XXIII 1898 S. 46, 65 (Zahn). Mémoires de l'acad. d. inscr. XXXVIII (1902) S. 257 (Helbig). Furtwaengler Antike Gemmen III S. 88.

Zweiter Mittelschrank:

Im obersten Fach:

553 **Gefäße aus Glas und Smalt.**

Neben Salbgefäßen aus echtem Alabaster und mannigfaltigen henkellosen Flaschen und Fläschchen römischer Zeit aus gewöhnlichem grünlichem und wasserhellem Glas (den sog. Thränenfläschchen) stehen hier einige prächtige kleine, wohl als Parfümgefäße verwendete Amphorisken, Kännchen und Alabastra aus buntem Smalt, die vielfarbige Wellen-, Band-, Zickzack- und Schuppenverzierung, einige auch Korb- und Farnkrautmuster zeigen. Die Ornamente sind in der Weise hergestellt, daß in den noch weichen Körper des Gefäßes, als dessen Grundfarbe meist Blau, selten Grün oder Gelb gewählt wurde, in vorgezogenen Furchen Glasfäden anderer Farben eingelassen wurden, dann das Ganze noch einmal dem Feuer ausgesetzt und poliert wurde, so daß die verschiedenen Glasfäden mit der Grundfarbe eine Masse zu bilden scheinen. Diese Technik erfordert eine außerordentliche Geschicklichkeit und Sicherheit und ist mit mannigfachen Schwierigkeiten verbunden, so daß die Versuche moderner Nachahmungen stets nur sehr unvollkommen gelungen sind. Die Fabrikation der buntfarbigen Parfümgefäße, die in archaischer Zeit nach ägyptischen Vorbildern besonders von den Phönikiern betrieben worden zu sein scheint, hat in späthellenistischer Zeit bis ins 1. Jahrhundert der Kaiserzeit in Alexandrien einen großen Aufschwung genommen.

Die hier und im dritten Mittelschrank aufgestellten Glassachen wurden größtenteils durch Pius IX. im Jahre 1875 aus der Sammlung Rossignani angekauft; die Stücke älteren Besitzes sind abgebildet: Mus. Gregor. II T. CIVf. (A II T. XCVII). Zur Technik vgl. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 197f., S. 734. Fröhner La verrerie antique S. 18ff. Helbig Homer. Epos² S. 32. Monum. ant. d. accad. dei Lincei IV S. 315 (Barnabei). Kisa Das Glas im Altertum (1908) I S. 33 II S. 401 f. 420.

Im zweiten Fache sind sehr verschiedenartige Vasen vereinigt, die zum Teil ihrer Formen wegen Beachtung verdienen, darunter:

554 **Gefäße in Gestalt von Tieren.**

Besonders schön und sorgfältig in der Ausführung links zwei polychrom bemalte Adlerköpfe, ein Hase in schnellem Laufe mit zurückgelegtem Kopf; in der Mitte: zwei lagernde Rehe (eines ohne Kopf) und ein lagernder Hirsch, zwei Häschen, ein sitzender Affe (mit oben plattgedrücktem Kopfe, vom Gesicht ist die Bemalung verschwunden), der mit der R. etwas zum Munde führt, ein Salbgefäß in Form einer ausruhenden Ente (mit zurückgelegtem Kopfe).

Mus. Gregor. II T. XCIII (A II T. III). Vgl. Furtwaengler, Berliner Vasenkatalog 1303. 1313f. 1325. 1329. Masner, Vasen d. österreich. Museums 141f.

555 **Zwei kleine Salbgefäße in Gestalt weiblicher Brustbilder.**

Der noch etwas orientalisierende Typus der Köpfe läßt für diese Gefäße Herkunft aus einer ostgriechischen Werkstatt (um 550) vermuten.

Mus. Gregor. II T. XCIII (A II T. II). Vgl. Furtwaengler, Berliner Vasenkatalog n. 1301.

556 **Kleine Gefäße korinthischen Stiles.**

Die kleinen Salbgefäße (Aryballoi) zeigen die üblichen Darstellungen (tanzende Männer, marschierende Krieger, kämpfende Hopliten nebst ihren Knappen, Tiergruppen u. a.); hervorzuheben ist auch eine korinthische Dose (mit einem Tierfries), deren Deckel mit dem schon seit ältester Zeit beliebten Bilde einer Hasenjagd geschmückt ist. Vgl. S. 280.

Mus. Gregor. II T. XCIf. (A II T. V u. VI).

Im untersten Fache:

557 **Gefäße aus geschwärztem Ton** (impasto italico und bucchero nero) deren Formen und plastische Ansätze offenbar Metallgefäßen nachgeahmt sind.

Ein dosenartiges Gefäß auf hohem Fuß, das mit einem Kranz plastischer Strahlen und Knöpfe umgeben, am oberen Rande mit vier vorspringenden gehörnten Tierköpfen (wohl Stier- und Widderköpfen) verziert ist; der Deckel, auf dem Tiergestalten (Löwen, Stierkopf, Fische) eingeritzt sind, hat einen Henkel in Gestalt eines Vierfüßlers (Hundes?). Daneben eine gleichartige, aber einfachere Dose ohne Deckel und eine dritte Dose von etwas abweichender Form mit „Strahlen" ohne Endknöpfe. Zu einer jetzt verlorenen Büchse gehört ein Buccherodeckel mit vier Äffchen als Aufsätzen. Sehr eigentümlich ist auch ein Gießgefäß, dessen Form offenbar einen Mann, der auf einem Zweigespann steht, darstellen soll. In den Köpfen der Pferde stecken oben reichverzierte Pfropfen, an ihren Mäulern sind feine Löcher siebartig angebracht, durch welche die Flüssigkeit ausfließen soll; als Henkel dient eine aufrechte männliche Figur, welche die beiden Tiere lenkt.

Mus. Gregor. II T. XCVI (A I T. IV), 3; T. XCVIII (A I T. VI). Martha L'art étrusque S. 463f. Birch History of ancient pottery[2] S. 450. Vgl. Gsell Fouilles de Vulci S. 426, 6. Röm. Mittheil. d. archäol. Inst. XXII S. 155 (Pinza).

558 **Buccheroschale mit figürlichen Stützen.**

In Nachahmung größerer Vorbilder in Metall wird der Kessel der Schale seitlich von vier Stützen getragen, von denen zwei ornamental verziert sind, die beiden anderen aber die Gestalt von Flügelfrauen haben. Etwa aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr.

Vgl. P. E. Visconti Monum. sepolcr. di Ceri T. 9, 2. Conze zur Geschichte der Anfänge griech. Kunst S. 8. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XII S. 24 (Petersen).

Rechts vom zweiten Mittelschrank, auf einer Säule:

559 (103) **Polychromer Krater, Dionysos' Kindheit.**

Dieses wundervolle Gefäß ist wohl das wertvollste Stück der ganzen Sammlung und in vieler Beziehung einzig; es trägt, teils in bloßer Konturenzeichnung, teils in mehrfarbiger Malerei auf einem Überzug von Pfeifenton eine figurenreiche Komposition, die in ihrer Anlage und Ausführung die hohe Entwicklungsstufe widerspiegelt, welche die athenische Malerei unter dem Einflusse Polygnots und seiner Genossen im zweiten Drittel des 5. Jahrhunderts erreicht hatte. Mit wenigen Farben hat der Maler durch wohlerwogenen Auftrag und feine Abstufung eine prächtige Wirkung erzielt. Über das Ganze ist jener Zauber von Innigkeit gegossen, der uns selbst das Beschränkte im Ausdrucke und die Gebundenheit des Vortrags als eine Steigerung des Reizes empfinden läßt. Dargestellt ist die Übergabe des kleinen Dionysosknaben an Silen und die nysäischen Nymphen, die zu seiner Pflege ausersehen sind. Vorsichtig schreitet Hermes heran und blickt sorgsam auf das in ein Tuch gehüllte Kind, das er in den vorgestreckten Händen dem greisen Silen entgegenhält. Dieser ist am ganzen Körper mit weißen (modern übermalten) Zotteln bedeckt, in der Art, wie der Papposilen im Theater dargestellt wurde; er sitzt auf einem efeuumrankten Felsblock, hält in der L. einen Thyrsos mit einer Bekrönung von Efeublättern und streckt die R. zum Empfang seines kleinen Schutzbefohlenen vor, der neugierig nach dem neuen Pfleger umblickt. Der Kopf des Kindes ist wie der eines Erwachsenen gebildet; erst sehr spät hat die griechische Kunst gelernt, kindliche Gesichtsformen der Natur entsprechend wiederzugeben. Hinter Silen steht eine Nymphe in Chiton und Nebris und sieht, vornübergelehnt, teilnahmsvoll zu; ihr entspricht eine zweite Nymphe auf der anderen Seite, die auf einem überwachsenen Felsen sitzt und einen Efeuzweig in der L. hält. Auf der Rückseite des Gefäßes sehen wir einen Dreiverein anmutiger Mädchengestalten; wir könnten sie sowohl Nymphen als Musen nennen, da ja diese Wesen in der Auffassung des Volksglaubens wie der Kunst in älterer Zeit nicht streng geschieden werden. Doch wird hier in Rücksicht auf das Hauptbild die erstere Bezeichnung festzuhalten sein. Die in der Mitte sitzende Nymphe spielt auf der Leier, ihr gegenüber steht die Genossin mit der Lyra in der gesenkten R., während die dritte ganz in ihren Mantel gehüllte sich zum Tanze vorzubereiten scheint.

Aus Vulci. Mus. Gregor. II T. XXVI (A II T. XXXI), 1. Vgl. Flasch Polychromie der Vasen S. 59. Rayet-Collignon Histoire de la céramique grecque S. 223. Heydemann Dionysos' Geburt und Kindheit S. 24. Arch. Anzeiger 1891 S. 69 (Furtwaengler). Roscher Lexikon d. Mythol. IV S. 472, 502.

Dritter Mittelschrank.

Im obersten Fach:

560 **Kostbare Glasgefäße.**

Neben gläsernen Aschenbehältern der gewöhnlichen Art stehen hier einige Stücke, die durch ihre Farben, die eleganten Formen und Verzierungen und durch kunstvolle Technik ausgezeichnet sind. Ein Becher aus weißem, durchsichtigem Glas mit einer vom Boden aufsteigenden Blattverzierung, die Glasschliff nachahmen soll. Zylindrischer Becher mit Tropfenverzierung. Becher aus meergrünem Glas, dessen Wandung gewundene Rippen (mit einem bandartig eingedrehten weißen Glasfaden) zieren. Großer, unten konisch zulaufender Becher aus kobaltblauem, undurchsichtigem Glas. Kugelige Schale aus olivengrünem, durchsichtigem Glas. Becher aus durchscheinendem, weißlichem Glas mit eingeschliffenen Reifen. Zweihenklige Glasschale auf kunstvoll profiliertem Fuße (in Nachahmung von Metallformen). Halbkugelige, henkellose Schale in sog. Millefiori-Technik, mit Rosettenmuster in Blauweiß, Grüngelb und anderen Nuancen. (Bei diesen Glasarbeiten, die nach hellenistischem Vorgang in Rom zu hoher Blüte gelangten, sind zahlreiche kleine Stäbchen und Fäden verschiedenfarbigen Glases mosaikartig zusammengeschmolzen; ihre Muster ahmen teils vegetabilische Formen, teils mineralische Struktur, teils Marmormosaiks nach.) Flache Schale mit blaugrünen, weißen, dunkelvioletten Spiralbändern. Prächtiger Mosaik-Glasteller, bei dem zwischen grüngelben Spiralbändern weiße, gelbe, blaue und dunkelbraune Glasstücke eingelassen sind (in Nachahmung von Achat und Onyxarten). Niederes Kugelfläschchen aus Petinetglas, bei dem die gedrehten weißen, braunen und blauen Fäden und Bänder vom Halse ausgehen und am Bauche des Gefäßes in bunter Musterung verflochten sind.

Mus. Gregor. I T. XXX f. (A II T. XCVII f). Vgl. Kisa Das Glas im Altertum II S. 418, 510 f. 423, 419.

Im zweiten Fach:

561 **Drei becherartige, henkellose Gefäße mit Reliefschmuck.**

Diese kleinen Becher aus rotem Ton, die außen mit feinen Reliefornamenten bedeckt sind, haben ihre Vorbilder an Metallbechern der hellenistischen Zeit und den sogenannten „megarischen" („samischen") Tongefäßen und können selbst wiederum als Vorläufer der rottonigen Reliefgefäße betrachtet werden, die seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. vorzugsweise in Arrezzo hergestellt wurden; vgl. S. 290. Zwischen dem reichen Blattschmuck des einen (tieferen) Bechers sind wappenartige Gruppen einander zugekehrter Böcke,

an dem oberen Rande des anderen ist ein Fries von Eroten, die in Zweigespannen wettfahren, angebracht. Vgl. n. 567.

Mus. Gregor. II T. CI (A I T. XXXV). Vgl. Bonner Jahrbücher d. Vereins v. Altertumsfreunden 96 S. 37 (Dragendorff). Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XII 1897 S. 48 (Siebourg). Athen. Mitteil. d. arch. Instit. XXVI 1901 S. 101.

Ferner (auf der linken Seite):

562 **Gefäße in Gestalt von Köpfen und Figuren.**

Bemerkenswert ist ein als Affenkopf gestaltetes Gefäß sowie ein anderes im Gesichtstypus eines Orientalen mit kapuzenartiger Kopfhülle, ein Vogel mit Frauenkopf (sog. Sirene), ein derbkarikiertes dickbäuchiges Weib (das als Lampe zu dienen bestimmt war), die Wölfin, die die Knaben Romulus und Remus säugt (rückwärts mit Henkelgriff versehen, also wohl auch als Gefäß verwendet).

563 **Tönerne, runde Sparbüchse mit Reliefdarstellung.**

Die Gattung runder Sparbüchsen, die in Nachahmung der aus zwei Hälften bestehenden antiken Portemonnaies (loculi) gleichsam aus zwei aufeinandergestülpten Schalen zusammengesetzt sind, ist uns durch mehrere Exemplare aus der ersten Kaiserzeit bekannt. Die Oberseite der Büchse, in der ein Schlitz zum Einwurf des Geldes ein geschnitten ist, ist mit einem der Zweckbestimmung der Büchse angepaßten Reliefschmucke versehen: Fortuna mit Füllhorn und Steuerruder in einem durch zwei Säulen mit Giebeldach angedeuteten Tempel.

Jahrbuch d. archäol. Instit. 1901 XVI S. 180 (Graeven).

564 **Zwei Platten aus Palombino mit Gußformen für Bleimarken.**

Jede der beiden Platten enthält in fünfmaliger Wiederholung die vertiefte Halbform für eine Bleitessera; die eine zeigt den Typus eines Apollon, der in der gesenkten Linken einen Zweig hält, den rechten Arm auf einen Pfeiler auflegt, die andere den Typus eines nackten Dionysos, der mit der Rechten den Thyrsos aufstützt, in der Linken den Kantharos hält.

Bull. comun. archeol. di Roma XIV 1904 S. 213f. (Cesano).

Auf der rechten Seite:

565 **Weißbemalte Schalen mit lateinischen Inschriften.**

Diese fußlosen kleinen Schalen (eines der drei hier ausgestellten Exemplare ist ohne Innenbild und Inschrift und stark zerstört), deren Verzierungen mit weißer und gelber (zum Teil auch roter) Farbe auf den schwarzen Firnis aufgemalt sind, sind vermutlich in Latium verfertigt (um 250 v. Chr.; vgl. S. 290). Das Innenbild der einen Schale zeigt einen lockigen Flügelknaben, der die Doppel-

flöte bläst, darüber die Aufschrift Keri pocolom, d. h. „dieses Trinkgefäß ist Eigentum des Cerus". Demnach war die Schale jener altitalischen Gottheit geweiht, deren Benennung (entsprechend dem Namen der Göttin Ceres) von ihrer schöpferischen Tätigkeit (creare) abgeleitet scheint. Im Grunde der anderen Schale ist ein ähnlicher Erot (mit Schale und Ranken in den Händen) gemalt, nebst der Inschrift: Lavernai pocolom. Die Schale war also zum heiligen Eigentum der Laverna bestimmt, einer altitalischen Gottheit, die späterhin als Schutzgöttin des Gewinnes und des Betruges galt (Horaz Epist. I 16, 60: pulchra Laverna, da mihi fallere). Beide Schalen sind außerdem mit vier aus Stempeln aufgeprägten Rosetten geschmückt, die ohne Rücksicht auf die (spätere) Bemalung angebracht sind.

Die beiden Schalen mit Inschriften stammen aus Orte, die dritte aus Vulci. Mus. Gregor. II T. XCV (A II T. II). Vgl. Corpus inscriptionum Latin. I 46 u. 47. Annali d. Instit. archeol. 1884 S. 1 f., 357 ff. (Jordan). Pagenstecher Calenische Reliefkeramik S. 15. Mélanges d'archéologie et d'histoire XXX (1910) S. 99 f. (Picard). Über Cerus und Laverna vgl. Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 867, II. S. 1918 (Wissowa).

Im dritten Fach:

566 **Zwei fußlose schwarzgefirnißte Schalen der calenischen Gattung, Einführung des Herakles in den Olymp.**

In der Mitte haben diese Schalen, welche die Form der im Kultus üblichen Phialen (Paterae) wiedergeben, zu bequemerem Festhalten eine Erhöhung nach Art eines Schildbuckels (Omphalos), welche an dem einen Exemplar mit einem Frauenkopf in Relief verziert ist. Ringsum ist ein Reliefstreifen gestempelt, in dem — an dem einen Exemplar — auf vier von Nike geführten Viergespannen Athena, Herakles, Ares, Dionysos (?) hintereinander fahrend dargestellt sind; jedem Wagen fliegt ein kleiner Erot voraus, unter den Pferden sind kleine Tiergestalten angebracht (Schlange, Eber, Hund, Hirschkuh), die zu den Göttern der betreffenden Gespanne in Beziehung stehen. Bei dem zweiten Exemplar (jenem, an dem der Omphalos mit einem Frauenkopf in Relief verziert ist) sind zweimal die Abdrücke des Herakles- und des Athenastempels wiederholt. Schalen mit gleichen oder ähnlichen Stempeln haben sich mehrfach gefunden. Die ältesten Exemplare mögen der ersten Hälfte oder Mitte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts angehören; vgl. S. 290. Der gleichen Fabrik entstammt auch die danebenstehende tiefe, henkellose Schale mit dem Reliefmedaillon eines verschleierten Frauenkopfes auf dem Boden der Schale. Vgl. n. 662 f.

Gori Mus. Etrusco I T. 6. Mus. Gregor. II T. CII (A I T. XXXVI). Vgl. Annali d. Instit. 1871 S. 24 (Klügmann); 1883 S. 67 (Förster). Bullet. 1884 S. 50 (Henzen). Pagenstecher Calenische Reliefkeramik S. 71; S. 68, 99.

567 **Italische Reliefvasen.**

Neben einigen Gefäßen, die durch Technik und Verzierungen den Vasen arretinischer Fabrik (vgl. S. 290) nahestehen (einer

kleinen Schale, die mit Rosetten, einem kleinen Krug, der mit Girlanden, Rosetten und Delphinen in Relief verziert ist), ist besonders hervorzuheben ein schwarzgefirnißter, außen mit reicher Ornamentik überzogener Becher, der die Inschrift des Künstlers (oder Werkstätten-Inhabers) C. Popili trägt und etwa um 200 v. Chr. in Umbrien verfertigt sein dürfte.

Mus. Gregor. II T. CI, 4; CII, 2 (A I T. XXXV, 4; XXXVI, 2). Über die Becher des Popilius vgl. Bonner Jahrbücher 106 S. 37 (Dragendorff). Mélanges d' archéologie et d' histoire IX S. 289 (Baudrillart). Röm. Mitteilungen d. arch. Inst. XII S. 41 (Siebourg). Corp. inscript. Lat. XI 6704. Wiegand-Schrader, Priene S. 411 f.

Im untersten Fach:

568 **Schwarzgefirnißte Gefäße verschiedener Form.**

Bemerkenswert ein Gefäß in Form eines charakteristisch modellierten Negerkopfes, ein anderes in Gestalt eines sitzenden Schweines.

Vierter Mittelschrank.

Im obersten Fach:

569 (186) **Schale, Oidipus und die Sphinx.**

Das Innenbild zeigt uns Oidipus — sein Name (Oidipodes) ist beigeschrieben — in lässiger Haltung auf einem Felsblock sitzend und ihm gegenüber die Sphinx, die auf einer niedrigen ionischen Säule hockt. Vor ihr stehen noch einige Buchstaben (AITPI, d. h. *κ]αὶ τρί[ποuν*, die als von der Sphinx gesprochene Worte zu gelten haben und so in verkürzter Weise das von ihr gegebene Rätsel wiedergeben. — Die Außenbilder zeigen mit ebensoviel Humor als naturalistischer Kühnheit eine Gesellschaft zechfröhlicher Silene. Besonders originell ist eine Gruppe: ein Silen holt mit einem Schuhe zum Schlage gegen einen Satyrknaben aus, der klein von Gestalt und ohne Pferdeschwanz, sonst aber den Erwachsenen gleich gebildet ist und auch nur spärlichen Haarwuchs auf dem Kopfe hat; der Knabe streckt hilfeflehend die Arme aus gegen einen zweiten Silen, der mit einem Schlauche auf der Schulter herbeikommt und die R. wie begütigend gegen seinen zornigen Genossen erhebt. Vielleicht ist der Gedanke, im Gegensatz zu dem ernsten Innenbild außen das tolle Treiben der Silene zu schildern, dem Maler durch ein Satyrspiel nahegelegt worden, das die Sphinxsage behandelte — Äschylos hat ein solches im J. 467 v. Chr. zur Aufführung gebracht. Stilistisch stehen die Zeichnungen den Werken des Duris sehr nahe, so daß sie wenn auch nicht von diesem Maler selbst, so doch von einem ihm eng verwandten Genossen herrühren müssen, vgl. S. 288.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 1. Das Innenbild allein: Overbeck Galerie heroischer Bildw. S. 34 T. I, 12. Duruy Histoire des Grecs I S. 97. Wiener Vorlegeblätter f. 1889 T. VIII, 6. Hartwig Griech. Meisterschalen S. 664 T. 73. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 823, 46. Rhein. Museum 43 S. 359 (Dümmler). Roscher Lexikon d. Mythol. III, 1 S. 726; IV S. 476.

570 (201) **Schale, Aineas' Auszug, Herakles' Dreifußraub.**

Das Innenbild stellt eine Szene des Symposions dar. Ein bärtiger Mann richtet sich halb von seinem Lager empor, weinschwer sinkt ihm der Kopf auf die Schulter, und während er aus dem Napfe in der R. die Neige des Weines nach einem bestimmten Ziele schleudert, wie es im Kottabosspiele üblich ist (vgl. n. 509), ergreift er mit der L. ein Gefäß anderer Verwendung; neben ihm sitzt, eifrig musizierend, eine Flötenspielerin. — Auf der einen Außenseite sehen wir Herakles der den Dreifuß gepackt hat und drohend die Keule gegen Apollon schwingt, der ihm das Gerät zu entreißen sucht; Athena tritt mit gesenkter Lanze hinter Herakles und erhebt beschwichtigend die R., während hinter Apollon Artemis mit abmahnender Gebärde einherschreitet. Die andere Seite zeigt uns Aineas, der nach der Zerstörung von Troia auf seinem Rücken den greisen Anchises davonträgt, begleitet von seiner vorauseilenden Frau, von zwei Genossen in griechischer Bewaffnung und einem Krieger in skythischer Tracht. Die strenge und sorgfältige Zeichnung entspricht etwa dem Stile der älteren Schalen aus der Werkstatt des Euphronios (um 500).

Mus. Gregor. II T. LXXXV (A II T. LXXXVIII), 2. Vgl. Welcker Alte Denkmäler III S. 272. Overbeck Kunstmythologie IV S. 401 T. 24, 11.

571 (154) **Schale, Aisop.**

Auf einem Steine sitzt, ganz in einen Mantel gehüllt, aus dem nur ein Krückstock hervorragt, ein Männlein mit verkümmertem Körper und übermäßig großem Kopf. Das Gesicht ist von absichtlich betonter Häßlichkeit, die Nase ist lang und krumm, das Haar fällt vorn und hinten in glatten, straffen Strähnen herab; die runzligen Brauen, der grobe Backenbart, der spitz vorspringende Kinnbart vervollständigen das Bild eines Mannes, der sein von der Natur vernachlässigtes Äußere durch eigene Nachhilfe zu verbessern oder zu verhüllen verschmäht — er hat andere Interessen; mit neugieriger Aufmerksamkeit blickt er auf sein Gegenüber: einen Fuchs, der mit eingezogenem Schweif aufrecht auf einem Felsen sitzt und die Vorderpfote im Gespräche gestikulierend erhebt. Offenbar sind wir im Bereiche der Tierfabel, die auch auf griechischem Boden schon den Fuchs als Chorführer unter den Tieren kennt; der mißgestaltete Mann aber ist kein anderer als Aisop, der sagenhafte Begründer griechischer Fabeldichtung.

Mus. Gregor. II T. LXXX (A II T. LXXXIV), 2. O. Jahn Archäol. Beitr. T. 12, 2 S. 434. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 828. Keller Tiere d. klass. Altertums S. 184. Roscher Lexikon d. Mythol. III, 2 S. 3291.

572 (162) **Schale, Opferszenen.**

Im Innenbild sehen wir neben einem Opfertisch einen Knaben mit Opfergeräten (einer Art Korb und einem Napf) in den Händen;

nach der gewöhnlichen Sitte der Opferdiener hat er den Oberleib entblößt und den Mantel um die Mitte des Leibes geschlungen. Auf den beiden Außenseiten wird einerseits ein Widder, anderseits ein Stier von einem Opferdiener herangeführt; jederseits harrt vor dem Tempel, der durch ionische Säulen mit auflagerndem Gebälk angedeutet ist, ein Priester ihrer Ankunft. Die Schale gehört der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts an.

Mus. Gregor. II T. LXXI (A II T. LXXV), 1. Vgl. Compte rendu de la commission archéol. St. Pétersbourg 1868 S. 164.

573 (220) **Schale, Komos.**

Die (teilweise modern ergänzten) Außenseiten zeigen uns eine Schar von Jünglingen und Männern, die nach einem Zechgelage unter Flöten- und Krotalenmusik übermütiger Ausgelassenheit sich hingeben. Im Innenbild sehen wir einen nackten Jüngling in Laufschritt, der an dem l. Arm einen Schild, in der R. den Helm trägt; vor ihm steht ein Pfeiler auf niedrigem Untersatz, vielleicht eine Zielmarke für die Laufbahn der Wettläufer. Auf dem Schildrande lesen wir den Namen Lysis. Dieser „Lieblingsname" begegnet uns auch noch auf anderen Schalen aus der Zeit um 450 v. Chr., die vermutlich alle von dem gleichen Maler herrühren.

Mus. Gregor. II T. LXXI (A II T. LXXV), 4. Vgl. Klein Vasen mit Lieblingsnamen[2] S. 115. Hartwig Griech. Meisterschalen S. 649.

Im zweiten Fach:

574 (227) **Schale, Hermes als Rinderdieb.**

Schon an seinem ersten Lebenstage hat sich Hermes das Anrecht erworben, Schutzgott aller Diebe und Schlauköpfe zu werden. Wie im homerischen Hymnus erzählt wird, hat er sich gleich am Abend seines Geburtstages heimlich von Kyllene in Arkadien nach Pierien am Olymp begeben, von dort die goldgehörnten Rinder der Götter hinweggetrieben und sie, listig ihre Spuren verwischend, in einer Höhle verborgen. Wie Apollon nach vielem Suchen die Herde wiedergefunden hat, das erzählen uns in anmutiger Weise die Außenbilder der Schale. Auf der einen Seite sehen wir Apollon, in langer Gewandung mit hohem Stab in der Hand, der nach weiter Wanderung die Rinder entdeckt hat. Die Rinderherde setzt sich auf der anderen Seite, deren Bild unmittelbar anschließend zu denken ist, fort. Hier steht mit einer Gebärde staunender Entrüstung Maia, die Mutter des Hermes, vor ihrem kleinen Sohne am Eingang der (durch einen überhängenden Felsen bezeichneten) Höhle. Mit der Chlamys angetan, den Petasos auf dem Haupte, liegt der Knabe unbefangen, als wäre nichts geschehen, in seinem eigentümlich geformten Korb aus Flechtwerk, dem „Liknon", der ihm nach der Erzählung des Hymnus als Wiege dient; eines der Rinder schnuppert an der Wiege

und scheint so zu verraten, daß ihm der Insasse nicht unbekannt sei. — Das weniger bedeutende Innenbild zeigt eine Szene des Symposions; auf einer Kline, vor der ein Tisch steht, lagern ein Jüngling, der die Doppelflöte bläst, und ein bärtiger Mann, der in der L. eine Schale hält, mit der R. wie in ekstatischer Bewunderung nach seinem Haupte greift. Der Stil der originell erfundenen und prächtig durchgeführten Zeichnungen weist auf Brygos als Verfertiger der Schale (480—470). Vgl. n. 576 und S. 288.

Mus. Gregor. II T. LXXXIII, 1. Lenormant-De Witte Élite céramographique III T. 86. Archäol. Zeit. II 1844 T. 20 S. 321 ff. (Panofka). Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I S. 681. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 826. Klein Euphronios[2] S. 85. Bonner Studien S. 73 (Dümmler). Hartwig Griech. Meisterschalen S. 358. v. Hoorn De vita atque cultu puerorum (1909) S. 9.

575 (292) **Schale, Trompetenbläser.**

Die Schale, die außen schwarz gefirnißt ist, trägt als einzigen Schmuck ein Innenbild von außerordentlich feiner und scharfer Zeichnung, die von einem tüchtigen Meister aus der Zeit um 500 v.Chr. herrührt. Ein vollgerüsteter Jüngling, der in der L. einen Speer trägt, stößt mit aufgeblasenen Backen in die lange Trompete.

Mus. Gregor. II T. LXIX (A II T. LXXIII), 2. Vgl. Hartwig Griech. Meisterschalen S. 635.

576 (174) **Schale, Rüstungsszenen.**

Das Innenbild zeigt einen Jüngling, der seine Rüstung eben vollendet, indem er die zweite Beinschiene anlegt; er scheint Eile zu haben: sein greiser Vater, der sich umsieht (nach einem Rufenden?), hält in der einen Hand den Helm bereit, mit der anderen hat er einen Sack, in dem ein Gewandstück sich zu befinden scheint, von der Wand genommen; der Schild liegt auf dem Boden, die Lanze lehnt an der Wand. Auf der einen Außenseite sehen wir einen Jüngling, der unter Beihilfe eines Knaben die Decke von seinem Schilde abzuziehen im Begriff ist, daneben einen bärtigen Mann, der sich das Schwert umhängt, während ein Knabe Helm und Schild für ihn bereit hält, weiter einen Jüngling, der seine Lanze mit einem Lappen reinigt, endlich einen gerüsteten Jüngling, der ebenso wie der des Innenbildes sich die zweite Beinschiene anlegt; an der Wand hängt sein Schwert und an einem Doppelhaken der Helm. Ähnliche Szenen füllen die andere Hälfte der Außenseite; hier hält der eine Krieger in der L. ein Panzerstück, das er eben mit dem Lappen gereinigt zu haben scheint, ein anderer legt den Panzer an, indem er die r. Achselklappe befestigt. Alle Figuren sind ebenso reizvoll erfunden als sorgfältig durchgeführt, insbesondere sind die Knabenfiguren der Außenbilder und des Innenbildes von einer naiven Anmut, die an die Bilder des reifen Quattrocento gemahnt. Wir dürfen in den Zeichnungen der um 480—470 v. Chr. gefertigten Schale die

Hand des Brygos erkennen (vgl. n. 574), auf den auch mancherlei Einzelheiten der Ausführung hinweisen.

Mus. Gregor. II T. LXXXI (A II T. LXXXV), 2. Gerhard Auserles. Vasenbilder IV T. 270. Vgl. Bonner Studien S. 76 (Dümmler). Hartwig Griech. Meisterschalen S. 354.

577 **Schale, Zechgelage.**

Die Außenseiten schildern mit aller Ausführlichkeit den Hergang eines attischen Symposions. Auf der einen Seite lagern drei Männer auf Kissen (die als Belag von Klinen zu denken sind); der erste scheint eben dem zweiten zuzutrinken, während er mit der anderen Hand eine Kylix kunstreich emporhält, der zweite schleudert die Neige seiner Schale nach einem bestimmten Ziele (Kottabosspiel, vgl. n. 509), der dritte spielt auf der Leier und singt dazu. Auf der anderen Seite ist ein Knabe eben damit beschäftigt, aus einer großen Volutenamphora Wein zu schöpfen. Ein Mann lagert auf der Kline und trinkt, während er in der L. die Flöten hält, seinem Genossen zu. Dieser ist in lebhaftem Gesang begriffen, wie in Ekstase hat er den Kopf zurückgeworfen und begleitet mit der Geberde der R. das Spiel der vor ihm stehenden Flötenspielerin. An der Wand über den Gelagerten hängen Körbe, Mäntel, ein Flötenfutteral. Ein Streifen mit mannigfaltigen schwarzgemalten Gefäßen begleitet wie ein Fries unten das Bild und vertritt die Stelle der Tische, die vor den Klinen stehend zu denken sind. — Lästige Folgen des übermäßigen Weingenusses stellt das Innenbild vor Augen. Ein bärtiger Mann liegt, den Kopf auf den l. Arm stützend, auf einer Kline und erbricht sich; mit den Fingern der R. hat er den Erleichterungsprozeß zu beschleunigen gesucht. Ein Mädchen, wohl eine Flötenspielerin, derartiger Liebesdienste nicht ungewohnt, hält ihm mit beiden Händen den Kopf und blickt aufmerksam auf ihren Patienten. Die feine, reizvolle Zeichnung, ebenso wie mancherlei Motive der Komposition lassen uns auch hier als Verfertiger der Schale Brygos vermuten (um 470). Vgl. n. 574.

Mus. Gregor. II T. LXXXI (A II T. LXXXV), 1. Vgl. Klein Euphronios[2] S. 311. Bullet. d. Instituto 1884 S. 45 (P. J. Meier). Bonner Studien S. 74 (Dümmler). Hartwig Griech. Meisterschalen S. 329. Ducati Osservazioni sul ceram. Brigo (1904) S. 34.

578 **Rotfigurige Schale, Iason in Kolchis.**

Das große Innenbild stellt uns ein Abenteuer des Iason vor Augen, das aus der literarischen Überlieferung sonst nicht bekannt, aber gewiß nicht willkürliche Erfindung des Vasenmalers ist. Neben einer Platane, auf der das (goldene) Vlies des Widders hängt, wird der Kopf und das schuppige Vorderteil des riesigen Drachen sichtbar, dessen Körper wir uns jenseits des ornamentalen Bildrahmens fortgesetzt zu denken haben; aus einem mit spitzen Zähnen dichtbesetzten Rachen kommt der Oberleib des bärtigen Iason hervor; das Untier muß den durch Zauberkraft unverwundbaren

Helden, den es verschlungen, wieder herausgeben. Auf einen Speer gestützt, mit der Eule auf der L. steht Athena daneben und blickt aufmerksam auf das Geschehnis. Neuerdings ist die Meinung ausgesprochen worden, daß in dem Bilde nicht die Rettung, sondern vielmehr die Verschluckung Iasons durch den Drachen zu erkennen sei. Aber wenn man auch die Unwahrscheinlichkeit, daß der Drache die Verschlingung seines Opfers bei den Beinen statt beim Kopfe begonnen hätte, auf Rechnung künstlerischer Naivität setzen wollte, so scheint doch die schlaffe Haltung von Iasons Kopf und Armen nicht verständlich, wenn er eben erst vom Drachen gepackt würde. Auch die Gegenwart Athenas ist ungleich besser gerechtfertigt, wenn sie nicht als müßige Zuschauerin bei der Tötung Iasons, sondern als die schützende Gottheit aufzufassen ist, der der Held seine Rettung verdankt. — Die Außenseiten zeigen uns Gruppen von Männern und Jünglingen, die miteinander im Gespräch begriffen sind, in verschiedenartigen Stellungs- und Gewandmotiven. Durch Feinheit der Ausführung sind auch diese Figuren ausgezeichnet. Man hat in den Bildern dieser prächtigen Schale die Hand des Euphronios (vgl. S. 288) zu erkennen geglaubt, der einmal eine ganz ähnliche Athenafigur verwendet hat; doch ist gewiß auch für diese ein Vorbild aus der großen Kunst maßgebend gewesen, und der Stil der Außenbilder scheint vielmehr auf die Urheberschaft des Duris oder eines ihm besonders nahe stehenden Schalenmalers (vgl. n. 569) zu weisen.

Monumenti d. Instit. II T. 35. Mus. Gregor. II T. LXXXVI (A II T. LXXXIX), 1. Roscher Lexikon der Mythologie II S. 85. Vgl. Flasch Angebl. Argonautenbilder S. 24ff. Winter Jüngere attische Vasen S. 42. Jahrbuch d. d. arch. Instit. VII S. 116. Klein Euphronios[2] S. 191. Heydemann Iason in Kolchis S. 20f. Hartwig Griech. Meisterschalen S. 667. Hermes XLIV (1909) S. 388 (Robert).

579 (152) **Schale, Triptolemos.**

Das Innenbild, welches uns wiederum den jugendlichen Triptolemos — der Name ist beigeschrieben — auf seinem mit Rädern und Flügeln versehenen Throne zeigt, ist in sorgfältiger freier Zeichnung (die auch weiße Farbe verwendet), die Außenseiten dagegen, die einerseits Nike, anderseits einen Fackelträger zwischen je zwei Jünglingsfiguren vor Augen stellen, sind mit großer Flüchtigkeit ausgeführt (Ende des 5. Jahrhunderts).

Mus. Gregor. II T. LXXVI (A II T. LXXX), 2. Gerhard Auserles. Vasenbilder I T. 45. Lenormant-De Witte Élite céramograph. III T. 46. Overbeck Kunstmythologie III 4 S. 500 T. 15, 8. Jahreshefte d. österr. arch. Instit. X S. 258 (Ducati).

580 (189) **Schale, Midas.**

Midas, der König von Phrygien, war im späteren Altertum gleich berühmt durch sein Gold, wie durch die Eselsohren, die er nach einer jüngeren Sagenerzählung erhalten haben soll, als er bei einem Wettkampfe dem Flötenspiel des Pan vor dem Kitharspiel

des Apollon den Vorzug gab. Wir dürfen in ihm eine alte Naturgottheit des Phrygervolkes erkennen, dem ebenso wie anderen Wesen des dionysischen Kreises einige Züge der Tiergestalt anhafteten. Den Griechen galt er als ein König mythischer Vorzeit, und unter den Erzählungen, in die sein Name verflochten wurde, stand im 5. Jahrhundert in erster Linie die Geschichte von dem trunkenen Silen, der in Midas' Rosengärten gefangen wird und sich dann mit dem Könige über die vielerörterte Frage vom Werte des Lebens unterhält. Auf mehreren Vasenbildern sehen wir die Vorführung des Gefangenen, und wie ein Auszug aus einer solchen Darstellung erscheint das Innenbild unserer Schale. Auf einem stattlichen Thron, dessen Rücklehne in einen Greifenkopf endet, sitzt König Midas (an den Eselsohren kenntlich) mit einem Zepter in der Hand und nimmt eine Meldung entgegen, die ihm einer seiner Trabanten überbringt. Dieser ist mit einem kurzen Rock, Laschenmütze und Reiseschuhen bekleidet und trägt in der L. einen Stab mit zweigeteiltem gekrümmtem Haken (ein sog. Dorydrepanon, wie es scheint). Den Inhalt seiner Erzählung bildet wohl eben die Gefangennahme des Silen. — An den Außenseiten sehen wir Satyrn und Mainaden in wildem Übermute sich tummeln; vielleicht sollen sie an den Satyrchor erinnern, der auf dem Tanzplatze des Theaters neben Midas in einem Satyrspiel erschienen war, vgl. n. 569. Die Schale wird aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts stammen.

Mus. Gregor. II T. LXXII (A II T. LXXVI), 2. Archäol. Zeitung 1844 T. 24 S. 383f. (Panofka). Annali d. Instituto 1844 S. 212, T. D, 3 (Braun). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 828, 55. Jahrbuch d. d. archäolog. Instit. II S. 112 (Heydemann). Roscher Lex. d. Mythologie II S. 2954 (Kuhnert). Athen. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 391 (Bulle). Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XV S. 233. Journ. of hell. stud. XXXI S. 13 (Walters).

581 (179) **Schale, Medeia und die Peliaden.**

Medeia, die kolchische Zauberin, die dem Iason nach Thessalien gefolgt ist, hat eine teuflische List erdacht, um sich an Pelias, dem König von Iolkos, der dem Iason die Herrschaft vorenthalten hat, zu rächen. Sie versteht es, durch ihre Zauberkräuter zerstückte Tiere wieder zu neuem Leben aufzukochen und führt dies ihr Verjüngungswunder an einem Widder vor. So gelingt es ihr auch, des Pelias leichtgläubige Töchter zu beschwatzen, es möge der Greis seinen altersschwachen Körper der gleichen gewalttätigen Prozedur unterziehen, um in Jünglingsgestalt wieder zu neuem Leben zu erstehen. Szenen aus dieser Sage stellt uns die etwa um 450 gefertigte Schale vor Augen, deren Bilder vermutlich unter dem Einfluß einer Tragödie gemalt wurden. Im Innern sehen wir vor dem greisen Pelias, der auf einem Klappstuhl sitzt, eine stattliche Frau, wohl Medeia, die bei dem König freundliche Aufnahme findet; rechts ist eine Türe sichtbar, an der ein Flügel geschlossen ist. Auf der einen

Außenseite wird der Widder, an dem offenbar der Verjüngungsversuch bereits glücklich durchgeführt worden ist, von einer Frau herbeigeführt; ob diese oder vielmehr die Gestalt mit der Schale hinter ihr als Medeia zu benennen ist, mag zweifelhaft scheinen. Die beiden anderen Mädchen, welche Kästchen tragen, sind entweder zwei weitere Töchter des Pelias oder Dienerinnen. Auf der anderen Seite steht der große Kessel bereit, in dem Pelias gekocht werden soll; eine Peliade zieht nicht ohne Gewalt den gebrechlichen und, wie es scheint, widerstrebenden Greis herbei; hinter seinem Klappstuhl steht ein Mädchen mit nachdenklicher Gebärde — ihrer jugendlichen Erscheinung wegen wohl eine seiner Töchter, die von einer Ahnung des drohenden Unheils erfaßt ist. Medeia wird man in der Frau neben dem Kessel erkennen dürfen, die nach Art der Opferdiener das Obergewand um die Mitte genommen hat und in der gesenkten L. das Schwert hält, während sie die R. aufmunternd erhebt.

Mus. Gregor. II T. LXXXII (A II T. LXXXVI), 1. Archäol. Zeit. IV 1846 T. 40 S. 250. Brunn Übungsblätter n. 17. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 828, 56. Annali d. Instituto 1876 S. 44f. (Schultz).

582 (144) **Schale, Entführung der Persephone (?).**

Die Figur des Innenbildes wird gewöhnlich als Pluton erklärt, der Persephone umschlungen hat und hinwegträgt. Doch ist auf einer attischen Schale, wo die gleiche Gruppe erscheint, der Frauenräuber als Zeus bezeichnet. Eigentümlich ist der in vergoldeten Reliefbuckeln aufgesetzte Schmuck (Stirnband bei Pluton; Diadem, Ohrringe, Halsgehänge, Armband mit Granatäpfeln bei Persephone). Wie das Symbol der Granatäpfel, so lassen auch die Außenbilder für die Deutung des Innenbildes auf Pluton sich geltend machen. Hier thront der Herrscher der Unterwelt mit Diadem und einem aus Granatäpfeln bestehenden Armband geschmückt, mit einem Zepter in der L. Vor ihm steht ein Jüngling, der ihm auf der einen Außenseite eine Granatblüte — auf der anderen eine Granatfrucht — überreicht, während ein zweiter Jüngling dem Pluton einen Kranz aufs Haupt zu legen im Begriff ist. Die Schale verrät in Zeichnung und Kostüm ihren nichtattischen Ursprung, sie wird in einer griechischen Fabrik Mittelitaliens im letzten Drittel des 5. Jahrh. v. Chr. verfertigt sein.

Mus. Gregor. II T. LXXXIII, 2. Overbeck Kunstmythologie III, 4 T. XVIII, 12 S. 594. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 826, 50. Förster Raub der Persephone S. 234f. Jahreshefte d. österr. archäol. Instit. IX (1906) S. 100 (Hauser). Die attische Schale im Louvre: Hartwig Griech. Meisterschalen T. 68 S. 616. Pottier Douris S. 121.

583 (137) **Etruskische Schale.**

Außen sind jederseits eine bekleidete und eine nackte Frau, innen zwei nackte Frauen und ein Satyr dargestellt. Die Schale gibt ein Beispiel der derben und flüchtigen Manier der lokalen Erzeugnisse Etruriens aus hellenistischer Zeit.

Im dritten Fach:

584 (167) **Schale, Rüstungsszenen.**

Im Innenbild sehen wir einen nackten Jüngling, der eben seine Rüstung beginnt; die Schiene des r. Beines ist angelegt, nun beugt er sich vor, um die andere Schiene zu befestigen. Ein bärtiger Mann steht ihm gegenüber und hält die Lanze bereit, rechts dahinter lehnt der Schild. Auf der einen Außenseite sehen wir neben einer Frau, die einem Krieger den Labetrunk kredenzt, einen Jüngling mit einem Manne im Gespräch, daneben einen nackten Jüngling, der sein Schwert und Wehrgehenk nachdenklich betrachtet. Auch hier ist es nicht der Inhalt der Darstellung, sondern der Wechsel formaler Motive, für die sich der Maler interessiert und uns interessieren will. Besonders reizvoll sind die Figuren der zweiten Außenseite, der sitzende Ephebe, der mit beiden Händen sein l. Knie umfaßt, der stehende Ephebe, der an der Lanze emporgreift, der bärtige Mann rechts, der nachdenklich bequem mit untergeschlagenem Beine auf einem Blocke sitzt und das Kinn auf den r. Arm stützt — alles Stellungen und Bewegungen, die uns seit der Mitte des 5. Jahrhunderts in der Plastik begegnen und ihren Ursprung in dem Kreise jener großen Maler haben, deren bedeutendster Polygnot ist.

Mus. Gregor. II T. LXXXVII (A II T. XC), 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 822, 45. Jahrbuch d. d. archäol. Instit. II S. 171 (Dümmler).

585 (169) **Schale, Jünglinge in der Ringschule.**

Die Schale ist zweifellos von demselben Maler wie n. 584 und als Gegenstück dazu gemalt. Es sind dieselben schlankgewachsenen Gestalten, dieselben geraden Profile, dieselben Ornamente, dieselbe Feinheit und Zierlichkeit der Ausführung. Diesmal führen uns die Bilder in die athenische Palästra; in verschiedenen Stellungen sehen wir Jünglinge beschäftigt, mit den Schabeisen sich nach den Ringübungen von Öl und Staub zu reinigen.

Mus. Gregor. II T. LXXXVII (A II T. XC), 2. Vgl. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. IV 1901 S. 153.

586 (194) **Schale, Kentaurenkämpfe.**

Im Innenbild hat ein sich hoch aufbäumender Kentaur einen Felsblock emporgehoben, um ihn auf den bewaffneten Jüngling zu schleudern, der zu Boden gestürzt ist und seine Lanze von unten durch den Leib des Kentauren hindurchgestoßen hat. Auf der einen Außenseite ist Herakles dargestellt, der mit der Keule ausholt, um einem verwundeten fliehenden Kentauren den Todesstreich zu versetzen; von beiden Seiten sprengen Kentauren herbei, um ihrem Genossen zu helfen. Auf der anderen Außenseite sehen wir vier weitere Kentauren in lebhaftester Erregung herbeieilen; sie schwingen als Waffen Baumstämme, die sie eben aus dem Boden gerissen zu

haben scheinen. Die wilden Gesellen sind überaus lebendig und charakteristisch aufgefaßt. Man wird die Schale einem bedeutenden Meister aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zuweisen dürfen.

Mus. Gregor. II T. LXXII (A II T. LXXVI), 1. Vgl. Hartwig Griech. Meisterschalen S. 548.

587 (218) **Schale, Liebeswerbungen.**

Innen sehen wir ein Mädchen in graziöser Haltung mit einem Jüngling im Gespräch. Die Außenseiten stellen, wie der Stuhl und der Arbeitskorb unter den Henkeln andeuten, Szenen im Frauengemach dar. In lebhaften Unterhandlungen sind Männer und Frauen gruppiert, ohne daß wir ihre Gebärdensprache immer im einzelnen deuten könnten. Nach dem Stile der Zeichnungen wird man die Schale den jüngeren Arbeiten des Hieron (vgl. n. 550) zuzählen dürfen.

Mus. Gregor. II T. LXXVIII (A II T. LXXXII), 1. Gerhard Auserles. Vasenbilder IV T. 295f., 1—4. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen² S. 163.

Im vierten Fach:

588 (161) **Stamnos, Pluton und Persephone.**

Pluton mit struppigem Haar und kurzem Bart fährt mit der reichgeschmückten Persephone auf feurigem Viergespann dem Hades zu. Unter den Pferden erscheint, nur mit dem Oberleibe über der Erde hervorragend, ein bärtiger Mann, der mit Rundhut und Heroldsstab ausgerüstet ist und zu dem Viergespann emporblickt — er geleitet den Herrn der Unterwelt hinab. Da Persephone, reich geschmückt und bekränzt, ohne Sträuben neben Pluton steht, so scheint hier nicht ihre erste Entführung, sondern ihre alljährlich dem olympischen Vertrage gemäß im Herbst erfolgende Heimführung (Katagoge) dargestellt. Wie schon in diesem Bild mancherlei ungriechische Eigentümlichkeiten auffallen, so ist die Darstellung der anderen Seite völlig auf dem Boden italischer Anschauungen erwachsen. Links sehen wir wieder einen bärtigen Mann mit Petasos und Heroldsstab, der nur bis zu den Knien sichtbar ist und zu Hermes emporblickt, der durch Flügelhut, hohen Heroldsstab und Flügelschuhe deutlich gekennzeichnet ist; hinter ihm steht ein Jüngling mit Lanze und Hammer, vielleicht ein italischer Krieger, der von Hermes jenem Dämon der Unterwelt — mögen wir ihn nun als Pförtner oder als Seelengeleiter nach Art des Charon betrachten — überantwortet wird. Doch bleibt die ganze Deutung zweifelhaft. Über den Stil des Gefäßes, das einer mittelitalischen (etruskischen oder latinischen) Fabrik (etwa Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr.) zuzuweisen ist, vgl. S. 290.

Gerhard Auserles. Vasenbilder III T. 240 S. 165. Vgl. archäol. Zeitung IV 1846 S. 350. O. Jahn Münchener Vasensammlung S. CCXXXIV. Förster Raub und Rückkehr der Persephone S. 235f. Overbeck Kunstmythologie III S. 604. T. XVIII, 14. Nachod, Der Rennwagen bei den Italikern S. 80.

589 (163) **Etruskische Hydria, Verzierung eines Grabsteines.**

Die groben Zeichenfehler, die harten und unsicher geführten Linien verraten eine unkünstlerische Hand, die ohne Schätzung des eigenen Könnens einem Vorbild des entwickelten attischen Stiles nacheiferte. Wir dürfen annehmen, daß auch dieses Gefäß, ebenso wie n. 588, in Mittelitalien (vermutlich im südlichen Etrurien) entstanden ist. Rechts sehen wir ein Grabmal, einen hohen mit einem Palmettenstreif verzierten Denkstein (Stele) mit einem Gesimse, das von einem Giebel mit Firstschmuck bekrönt ist; ein Jüngling ist eben damit beschäftigt, an der Leiste unter dem Sims das Ornament des sogenannten Kymation aufzumalen. Links sehen wir ein galoppierendes Zweigespann, das von einem bärtigen Manne gelenkt wird; seine Beziehung zu dem Denkmal ist nicht völlig klar; während die einen darin die Andeutung eines zur Totenfeier veranstalteten Wettfahrens erkennen, wollen andere den Lenker des Wagens für den heroisierten ritterlichen Toten selbst oder in Anknüpfung an nationaletruskische Anschauungen für Pluton erklären.

Aus Vulci. Mus. Gregor. I T. XVI (vgl. A II T. II). Gerhard Festgedanken an Winckelmann 1841 T. II. Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften 1867 T. V, 5 S. 111 (O. Jahn). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 819, 43.

590 (171) **Kleine Amphora mit aufgemalten Figuren.**

Das zierliche Gefäß ist durch seine Technik bemerkenswert. Alle Figuren sind sorgfältig in roter und weißer Farbe gemalt. Das Hauptbild hat bisher keine sichere Deutung gefunden (Opferung der Polyxena?). Ein Jüngling zückt das Schwert gegen eine Frau, die mit entblößtem Oberkörper neben einer kleinen Stele auf das linke Knie niedergesunken ist, rechts von der Stele steht ein zweiter Jüngling, der in der Rechten einen Kranz vorstreckt. Auf dem Halse der Amphora sehen wir zwischen zwei knieenden Eroten einen knieenden Jüngling mit lebhaftem Geberdenspiel der Hände und Finger (in einer Art Morra-Spiel begriffen?). Die Rückseite des Gefäßes zeigt auf dem Halse ein reizvolles Tierstück (zwei Rinder und einen kleinen Hirtenhund), auf dem Bauche eine Gruppe von Mantelfiguren. Die Amphora wird in einer Werkstatt Großgriechenlands gegen Ende des 4. Jahrhunderts entstanden sein.

Unbekannten Fundortes. Vgl. Annali d. Inst. 1878 S. 83 (Furtwängler).

Neuntes Zimmer.

Die Bronzen-Sammlung.

Die monumentale Plastik ist in diesem Saale nur spärlich vertreten. Die wenigen hier vorhandenen Skulpturen aus etruskischem Kulturkreis, der sogenannte Mars von Todi (n. 693), die Knabenfiguren n. 681 und n. 702 und die Auswahl von Statuetten (n. 645 f.) ge-

nügen kaum, um einen Begriff von dem Wesen der etruskischen Kunst zu geben. Wo die etruskischen Künstler Typen der griechischen Kunst wiederholen, haben sie ihre Vorbilder trocken und äußerlich ohne Schwung und Präzision nachgebildet, die ideale Auffassung der Originale vielfach abstreifend. Wo sie aber zu selbständigerem Schaffen Gelegenheit nehmen, da überrascht uns nicht selten scharfe Naturbeobachtung und treue Wiedergabe von Einzelheiten der äußeren Erscheinung, während anderseits das Verständnis für die organische, lebendige Einheit des Ganzen fehlt, das uns in der griechischen Kunst so erfrischend entgegentritt. Während vom fünften bis zweiten Jahrhundert in Etrurien erst unter ostgriechischem, dann unter süditalisch-kampanischem Einfluß auf dem Gebiete der Plastik ein reger Kunstbetrieb herrschte, ist späterhin der Kunstbedarf Mittelitaliens vorzugsweise von Rom und den dort ansässigen Künstlern gedeckt worden. Die erste Kaiserzeit ist im Museum durch ein gutes Porträt (n. 637) vertreten, die hadrianische durch die Reste einer Kolossalstatue (n. 658). Ein Porträtkopf aus der Zeit der Soldatenkaiser (n. 673) führt uns in die Spätzeit der römischen Kunst.

Die hauptsächliche Bedeutung der vatikanischen Bronzensammlung liegt auf dem Gebiete der Kleinkunst, der dekorativen Kunst, des Handwerks. In dieser Hinsicht ist die Ausbeute der etruskischen Grabstätten (in Cervetri, Corneto, Vulci, Orvieto, Chiusi) für die Zeit des siebenten bis zweiten Jahrhunderts v. Chr. von ähnlicher Bedeutung wie die pompeianischen Funde es für die zwei folgenden Jahrhunderte geworden sind. Denn die Etrusker haben (wenigstens in der ersten Hälfte dieses Zeitraumes) die Wohnungen ihrer Toten wie mit allerlei Tongefäßen (S. 279), so auch mit all dem metallenen Rüstzeug und Schmucke der Lebenden, ja selbst mit Küchen- und Tafelgerät, mit Beleuchtungs- und Räucherapparaten ausgestattet. Gelegentlich hat man einige dieser Totengaben nur aus dünnem, zu wirklichem Gebrauch untauglichem Blech hergestellt, aber da diese „Scheingeräte“ genaue Nachbilder der im praktischen Leben verwendeten Gegenstände sind, so ersetzen sie auch uns vollkommen den wirklichen Hausrat, so wie sie ihn den Verstorbenen ersetzen sollten.

Mit Überraschung wird der Beschauer gewahr, welche Rolle die Bronze im Mobiliar des Altertums gespielt hat, wie zahlreiche Gegenstände des Handwerks, der Küche, der Toilette, die heute aus Holz, Ton, Glas, Bein usw. hergestellt werden, damals aus Metall verfertigt worden sind. Immer wieder staunt er über die Regsamkeit der künstlerischen Phantasie, die auch das allergewöhnlichste, von der modernen Kunstindustrie keiner weiteren Beachtung gewürdigte Gerät in Stube und Küche charakteristisch zu formen und sinnvoll

zu beleben verstand, ohne daß der geforderten Zweckmäßigkeit dabei ein Abbruch geschähe. Überall sind Formen der organischen Natur bald als dem Ganzen eingegliederte Bestandteile, bald als angefügter Schmuck an Griffen, Stützen und Füßen verwendet — eine Sitte, die aus den uralten Kulturzentren des Orients durch Phöniker und Ioner nach Etrurien übertragen worden ist. Auch manchem Altgewohnten und Bekannten wird der Beschauer hier begegnen; denn nicht wenige dieser Formen und Ornamente an Becken und Krügen, an Untersätzen und Leuchtern sind auch der Industrie unserer Tage geläufig, in die sie freilich meist erst durch die Vermittelung jüngerer Umbildungen aus römischer Zeit übergegangen sind.

Die in diesem Saale vereinigten Gegenstände gehören ihrer Hauptmasse nach der archaischen Zeit an, der Epoche, in der die Geschichte des Kunsthandwerks sich deckt mit der Geschichte der Kunst überhaupt. Jene Kulturperiode allerdings, die man als erste Eisenzeit zu bezeichnen pflegt, ist nur durch wenige charakteristische Stücke vertreten; ihr sind jene primitiven Gefäße (n. 616. 665. 669) zuzuweisen, die aus einzelnen, nur durch Nieten zusammengefügten Blechen bestehen (aus dem achten und siebenten Jahrhundert). Die Herkunft dieser Gefäßformen ist noch streitig; während die einen sie dem einheimischen italischen Handwerk zuschreiben, führen andere sie auf Vorbilder aus dem Osten zurück.

Die wenig spätere Periode, in der nachweisbar Etrurien in nachdrücklichster Weise von dem Orient beeinflußt war, wird uns in glänzendster Weise veranschaulicht durch die Ausbeute einer großartigen Grabanlage in der Nähe von Cervetri, welche am 22. April 1836 von dem Priester Regulini und dem General Galassi entdeckt worden ist.[1]) Eine kleine, aber für die wissenschaftliche Beurteilung des Gesamtfundes ergiebige Nachlese hat im Jahre 1906 G. Pinza in dem Grabbau gehalten. Der in einem künstlich erhöhten Hügel verborgene, jetzt fast völlig verfallene Grabbau umschloß einen langen gangartigen Vorraum, der seitlich zwei halbrunde große Nischen hatte und einen etwas schmaleren, kleineren Innenraum, der mit dem ersten mittels einer trapezförmigen, bis zur halben Höhe durch eine Mauer geschlossenen Türe in Verbindung stand.

In dem vorderen Raum befanden sich neben den Resten eines vierrädrigen Sitzwagens, eisernen Dreifüßen und Bronzekesseln und dem Kesseluntersatz (n. 630), vor der rechten Nische der Geschirruntersatz n. 606 und das Bett n. 628, auf dem noch die Reste eines unverbrannten Leichnams, — offenbar eines Mannes, wie die Beigabe eines eisernen Dolches erkennen ließ, — gefunden wurden. Auf

1) Nach dem im J. 1911 bestehenden Plane einer neuen Aufstellung sollen alle aus dem Grabe Regulini-Galassi stammenden Objekte aus Saal IX entfernt und in den anstoßenden Saal (S. 400) übertragen werden.

dem Boden lagen, von den Wänden herabgefallen, nur teilweise erhalten acht reichverzierte Schilde (n. 632) sowie Bündel von Pfeilen und von Spießen, in dem mittleren Einschnitt der durch Vorschrägen der Seitenwände gebildeten Decke waren bronzene Schalen und Schüsseln an Nägeln aufgehängt. Auf der Mauer der Verbindungstüre standen die zwei Bronzekessel (n. 694), an den Pfosten waren die silbernen Schalen (n. 712f.) befestigt. Im innern Raum lag auf einer steinernen Bank, die dem Leichnam als Bett gedient hatte, all der reiche Goldschmuck (vgl. S. 387ff. n. 708f.), mit dem die durch die Form des Brustschildes (n. 710) und durch die Beigabe einer Spindel als weiblich gekennzeichnete Leiche bekleidet war, fast jedes Stück an seiner ursprünglichen Stelle. Hier fanden sich auch eine Elfenbeinschachtel (753), die silbernen Kannen (715), die Ciste n. 705 und die reliefgeschmückten Silberschalen (n. 711f.), die einst an der Wand aufgehängt gewesen waren. Zu Füßen des Leichnams stand ein Kessel auf eisernem Dreifuß, sowie das Becken n. 631, während die erzenen, gerippten Schalen (n. 624) an der Decke befestigt waren. Aus diesen Fundtatsachen ergibt sich deutlich, daß das vordere Gemach als Grabgemach eines Mannes aus vornehmem Geschlechte, das rückwärtige als das der Frau diente. Außerdem war noch in der durch eine Steinmauer abgeschlossenen rechten Nische des „Korridors“ ein dritter Toter beigesetzt, dessen verbrannte Knochen in einem großen Gefäße aus gebranntem Tone geborgen waren; zu seiner Ausstattung gehörten Fibeln und Armbänder aus Eisen, eiserne Lanzenspitzen, die Reste eines zweirädrigen (verbrannten) Wagens, zahlreiche Figürchen aus Bucchero (n. 659) und mehrere Gefäße aus gröberem und feinerem Ton, neben denen auch protokorinthische, sowie Fragmente korinthischer Vasen sich fanden.

Der Umstand, daß das (erst durch griechische Kolonisten vermittelte?) etruskische Alphabet an einigen Gefäßen schon in Verwendung erscheint (n. 707), erlaubt nicht, das Grab viel vor der Mitte des 7. Jahrhunderts anzusetzen. In die Mitte oder zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts weisen auch die keramischen Funde und zahlreiche Analogien, die sich zu dem Caeretaner Grab in anderen, der gleichen Epoche zuzuschreibenden Gräbern ergeben haben. Aus den geschichtlichen Verhältnissen dieser Zeit findet auch der eigentümliche stilistische Charakter der Fundgegenstände seine Erklärung. Eine ganze Anzahl von Gerätformen und Dekorationselementen läßt sich auf orientalische Vorbilder zurückführen. Aber daraus darf nicht auf orientalische — d. h. also in diesem Falle phönikische — Herkunft der einzelnen Gegenstände geschlossen werden; viel näher stehen die Stücke der ostgriechischen Kunst des ausgehenden 8. und 7. Jahrhunderts, die mit denselben Elementen arbeitete. Schon in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts haben die Chalkidier von Euböa an der

Westküste Italiens Kolonien angelegt. Wie diese, so haben im 7. und 6. Jahrhundert die Phokäer lebhaften Handel mit Etrurien getrieben; auch rhodische Kaufleute haben im tyrrhenischen Meere damals viel verkehrt und zwischen den Seestädten Etruriens und Korinth müssen wenigstens indirekte Beziehungen (durch die Vermittlung der Syrakusaner) bestanden haben. So sind die Phönikier, die schon viel früher diese Küste befahren hatten, immer mehr zurückgedrängt worden. Unter dem Einfluß der aus den Griechenstädten des Ostens importierten Kunsterzeugnisse, vermutlich auch infolge der Zuwanderung griechischer Künstler, entwickelte sich in Etrurien, Latium Kampanien eine in Technik und Typik von der ionischen Kunst abhängige Stilrichtung. In die Zeit dieser verschiedenen miteinander konkurrierenden Einflüsse (650—600) fällt die Anlage des Grabes Regulini-Galassi, so daß also für jedes einzelne Fundstück die Frage nach seinem Fabrikationsort besonders gestellt werden muß.

Ähnliches gilt auch für die späteren Abschnitte der archaischen Zeit (600—480), der beispielsweise der Dreifuß n. 626 und die Bronzebeschläge von Bomarzo n. 747 angehören. Wenn auch die Karthager, die im 6. Jahrhundert im Mittelländischen Meere an Stelle der Phönikier getreten waren, im Bunde mit den Etruskern, denen das Wachstum und die Vermehrung der ionischen Niederlassungen an der tyrrhenischen Küste bedrohlich erschien, den Kampf gegen die Griechen aufnahmen und die Phokäer in der Schlacht von Alalia (537 v. Chr) besiegten, so dauerte doch der griechische Einfluß fast unvermindert fort, wenn er auch jetzt andere Wege geht. Auch bei den Funden dieser Periode drängt sich immer wieder die Frage auf, ob die Umbildungen ostgriechischer Formen, die wir an ihnen wahrnehmen, den Griechen Kampaniens und Unteritaliens oder den Etruskern selbst zuzuschreiben sind.

Wie die Goldschmiedekunst schon sehr früh in Etrurien geblüht zu haben scheint (vgl. S. 388), so muß auch die Bronze- und Eisenindustrie Etruriens, die vielleicht auf alteinheimischer Technik fußte, schon im 6. Jahrhundert hoch entwickelt gewesen sein. Ohne eigentlich schöpferisch aufzutreten, hat sie die vom Osten überkommenen Formen nachgeahmt, wobei in der Auswahl und Weiterbildung der Motive sich einerseits ein Zug naturalistischer Derbheit, anderseits eine Neigung zum Phantastischen und Manierierten offenbart. Was aber die etruskischen Metallerzeugnisse vor allem auszeichnete, war ihre hohe technische Vollendung. Schon in archaischer Zeit sind einzelne Stücke aus etruskischen Werkstätten in griechische Länder exportiert worden. In Athen sprach man zur Zeit des Peloponnesischen Krieges mit Bewunderung von dem tyrrhenischen Erzgeräte, unter dem freilich manches Stück großgriechischer Erzeugung sich befunden haben kann. Insbesondere werden die Beleuchtungs- und

Hausgeräte gepriesen, und tatsächlich finden wir gerade diese in großer Anzahl und eigenartiger Entwicklung in den etruskischen Funden vertreten. Auch die vatikanische Sammlung ist daran besonders reich.

Unter den gemeinhin als „Kandelaber" bezeichneten Geräten können wir im wesentlichen drei Arten unterscheiden, die wir der Kürze halber als Kandelaber im engeren Sinne (d. h. als Kerzenträger), als Leuchter und als Thymiaterien (Weihrauchständer) bezeichnen wollen, wenn auch mehrere dieser „Leuchter" als Weihrauchträger dienten und „Thymiaterien" gelegentlich zur Aufnahme von Beleuchtungsmaterial verwendet wurden. Kandelaber und Leuchter haben nahezu dieselbe Grundform, deren Ursprung auf phönikischem Boden nachweisbar ist: ein hoher stabartiger Schaft erhebt sich auf einem dreibeinigen Untersatz. In den mannigfachen Spielarten dieser Form, deren älteste hier vorhandene Exemplare etwa in den Anfang des 5. Jahrhunderts zurückreichen, können wir gut die Entwicklung vom Einfachen, tektonisch Strengen, zum Überladenen, naturalistisch Spielenden beobachten.

Die Kandelaber (vgl. n. 602, 605, 622) sind von bedeutender Höhe (0,75—1,50 m); ihre meist schön geschwungenen Füße haben die Gestalt von Tierbeinen (am häufigsten von Löwenklauen), zwischen denen schräg nach abwärts gerichtete Palmetten sitzen. Der oben leicht verjüngte Schaft ist bald eckig abgekantet, bald rund, bald glatt, bald nach Art von Säulen kanelliert, in seinem untersten Stück häufig von Schilfblättern überkleidet. Oben steht auf einem niederen Sockel eine Figur, die nicht nur als ornamentale Bekrönung, sondern auch als Handhabe dient; unterhalb derselben sind wagrecht abgestreckte Dornen (meist vier) in Form von Lotosblüten, Vogelschnäbeln u. dgl. angebracht, an denen die Kerzen seitlich angesteckt werden. Darunter befindet sich häufig zum Schutze der Hand gegen das abträufelnde Wachs eine Scheibe.

Die Leuchter (vgl. n. 591, 595f.) haben meist geringere Dimensionen (durchschnittlich 0,50 m); die oft recht unschönen Füße haben die Gestalt von verschiedenartigen Tierbeinen (Löwen, Hunden, Hirschen, Pferden), auch von Menschenbeinen oder von kleinen menschlichen Figuren. Zwischen dem Untersatz und dem Schaft sind häufig tragende Figuren eingeschoben, die bald karyatidenartig streng, bald lebhaft bewegt sind. Der Schaft ist meist nach Art von Säulen oder nach vegetabilischen Vorbildern gestaltet, sehr häufig trägt er figürliche Verzierungen; bald klettert ein Knabe den Schaft entlang, bald windet sich eine Schlange daran empor, bald verfolgt ein Eichhörnchen oder eine Katze einen aufwärts eilenden Vogel. Oben trägt der Schaft einen runden Behälter, der zur Aufnahme des Brennöles (oder auch des Weihrauches) diente, oder einen Teller zum Tragen

einer Lampe, oder in der Mitte eines Schälchens einen Dorn zum Anstecken einer Kerze. Am Rande des bekrönenden Napfes, von dem oft kleine Kettchen mit Bommeln herabhängen, sind häufig sitzende Vögel angebracht, gleichsam um ihr Nest oder um einen Wasserbehälter gruppiert.

Unter dem Namen der Kandelaber begreift man endlich mißbräuchlich auch die Thymiaterien (vgl. n. 594). Diese haben viel untersetztere schwerere Formen als die Leuchter. Auf drei Löwenfüßen, die häufig einen figürlichen Schmuck tragen, ruht ein dreiseitiger, nach oben verjüngter Untersatz in Form eines Pyramidenstumpfes; darauf erhebt sich, besetzt mit zahlreichen Schwellungen und Schalen, die bald nach oben, bald nach unten sich öffnen, ein dicker Schaft, der oben einen Napf zur Aufnahme des Räucherwerkes trägt. Die Vorbilder dieser Gestelle, die sowohl in den Tempeln als in Privathäusern Verwendung fanden, sind aus dem semitischen Orient, wohl schon in ostgriechischer Umbildung, sowohl nach Griechenland wie nach Italien eingeführt worden. Ihre Formen leben, mannigfach umgestaltet, auch noch in der Kaiserzeit fort, in Stein übertragen sind sie dem Beschauer durch die zahlreichen „Marmorkandelaber" der römischen Museen zur Genüge bekannt.

Auch von der reichen Mannigfaltigkeit des tyrrhenischen Hausgerätes gibt uns der überfüllte Bronzesaal ein lehrreiches Bild. Wie an jenen Beleuchtungsgeräten, so können wir an den einzelnen Gebrauchsgegenständen eine ähnliche fortschreitende Entwicklung wahrnehmen. Besonders deutlich scheiden sich die zahlreichen Kannen und Krüge der Sammlung in eine ältere und jüngere Gruppe. Die älteren (6. bis 5. Jahrhundert) sind starr und schwunglos; über dem gleichförmig sich erweiternden Gefäßkörper erhebt sich in gerader Linie das runde Mündungsstück, an dem der gedrückte einfache Henkel ansitzt. Die jüngeren Exemplare (von der Mitte des 5. Jahrhunderts ab) sind belebter und gefälliger in ihren Konturen; der Körper ist bauchiger, der Hals stärker eingezogen, die Mündung nach einwärts und auswärts rundlich geschwungen, so daß die ebenso zweckmäßige als geschmackvolle Kleeblattform entsteht. Der Henkel erhebt sich in zierlicher Schwingung über das Gefäß; an diesem ist, ebenso wie bei den Amphoren, von denen ähnliches gilt, mannigfacher figürlicher Schmuck angebracht.

Überhaupt nehmen die verschiedenartig veränderten Formen der Henkelplatten, der Füße und Fußbeschläge ein besonderes Interesse in Anspruch; da sie massiv gegossen waren, sind sie in zahlreichen Fällen erhalten, wo die zugehörigen dünneren Gefäßkörper in verwitterte Reste zerfallen sind. In ihrem figürlichen Schmuck überwiegt die archaische Formengebung, ohne daß bei dem konservativen, tektonischen Charakter dieses Industriezweiges daraus immer für

jedes einzelne Stück Entstehung in archaischer Zeit gefolgert werden dürfte. Immer neue originelle Varianten treten uns hier entgegen, die freilich nicht selten den feinen Takt ihrer griechischen Vorbilder vermissen lassen und diese manchmal in phantastischer Willkür und den ursprünglichen Gedanken entgegen spielerisch umbilden.

In den etruskischen und latinischen Grabfunden von der Mitte des 5. bis zur Mitte des 2. vorchristlichen Jahrhunderts existieren als besonders charakteristische Beigaben die bildlich verzierten Handspiegel und Cisten, deren Zeichnungen teils mit dem Schrotmeißel geschlagen, teils mit dem Grabstichel graviert sind.

Die Rundspiegel, deren Grundform der antiken Metallindustrie seit ältester Zeit geläufig war, sind teils einfache runde Bronzescheiben, die in flache Kapseln gelegt wurden oder mit einem in Scharnieren beweglichen Deckel versehen waren (Klappspiegel), teils Scheiben mit besonderen Zapfen oder Griffen, deren Ansatzstück oft mit verschiedenerlei Ornamenten verziert ist (Handspiegel). Diese mit Griffen versehenen, auf der Rückseite verzierten Handspiegel sind es, die wir in erster Linie im Auge haben, wenn wir von etruskischen Spiegeln sprechen. Die älteren Handspiegel des 5. und 4. Jahrhunderts haben in der Regel längliche Zapfen, die in eine beinerne oder hölzerne Hülse eingelassen waren; bei den jüngeren (3. Jahrh.) laufen die Griffe an ihrem untern Ende in einen figürlichen Schmuck (meist Tierköpfe) aus. Bei den Spiegeln der jüngeren Zeit sind die Scheiben meist kleiner als bei den älteren, häufig birnenförmig und mit scharf abstehendem Rand versehen. Die blankgeglättete Seite ist oft leicht konvex, die Rückseite ist, was bei den griechischen Spiegeln noch selten ist, in der Regel mit eingegrabenen Zeichnungen, ausnahmsweise (vgl. n. 698), nach Art der Deckel von Klappspiegeln (vgl. n. 685), mit Reliefs verziert.

Diese gravierten (geschlagenen) Zeichnungen, deren uns eine beträchtliche Zahl (weit über zweitausend) erhalten ist, geben die Möglichkeit interessanter Vergleiche mit den Zeichnungen der griechischen Vasen: an ihnen tritt am deutlichsten der verschiedene Geist des etruskischen und griechischen Kunsthandwerks vor Augen. Auch sie gehen mittelbar auf Vorbilder der großen Kunst Griechenlands zurück, aber die künstlerische Sicherheit und die frische Selbständigkeit, mit der insbesondere die Maler der attischen Vasen ihre Vorlagen benutzen und umgestalten, suchen wir an den Spiegeln meist vergebens, so daß sie trotz des technischen Geschickes, das in der saubern Ausführung zutage tritt, in ihrer Mehrzahl einen wenig erfreulichen Eindruck machen. Die etruskischen Handwerker haben öfters Unverstandenes herübergenommen oder willkürlich umgedeutet, dem Zwange des Bildraums und der Vorliebe für bestimmte Kompositionsweisen und Typen das Wesentliche der Charakteristik geopfert

Wenn es daneben auch an Prachtstücken von geschlossener Komposition und liebevoller Durchführung nicht fehlt, so erklärt sich das durch den genauen Anschluß an griechische Originale, wobei nur äußerliche Zutaten und Modifikationen, vorwiegend hinsichtlich der Tracht (der Schuhe, Armbänder, Bullen) den italischen Ursprung verraten. In manchen Werkstätten mögen wohl auch griechische Zeichner gearbeitet haben.

Im stilistischen Charakter der Zeichnungen können wir große Verschiedenheiten beobachten. Die größere Hälfte weist auf Vorbilder des späteren 4. Jahrhunderts und der hellenistischen Zeit zurück, einige aber erinnern an die altertümliche Formgebung des 6., andere wieder an die Weise der großen Maler des 5. Jahrhunderts, ohne daß damit auch in allen Fällen die Entstehungszeit der betreffenden Exemplare bestimmt wäre, da in der unselbständigen etruskischen Dekorationskunst ältere Vorbilder auch in jüngerer Zeit noch weiter benutzt wurden. Immerhin können wir in der Art der Ausführung, in der bald strengen, bald laxen Zeichnung, der Auswahl und Gestalt der Ornamente, der Anordnung der übermäßig zahlreichen Figuren, der Behandlung des Hintergrundes u. a. eine zeitliche Entwicklungsreihe feststellen, deren Anfangs- und Endpunkt chronologisch festzulegen freilich erst zum Teil gelungen ist. Die Zahl der Stücke, die mit Sicherheit über 400 hinauf datiert werden könne, ist verhältnismäßig klein, die Masse der etruskischen Spiegel (die in den Gräbern gleichzeitig mit Vasen späterer Lokalfabriken erscheinen) gehört zweifellos in die Zeit von dem Ende des 4. bis zum Anfang des 2. Jahrhunderts. Dem 3. Jahrhundert gehören auch die in Präneste gefundenen Spiegel an, welche uns ein Stück latinischer Kunst veranschaulichen und nicht selten lateinische Inschriften tragen. Die gravierten Spiegel verschwinden aus dem Totenapparat zu der Zeit, da sie im wirklichen Gebrauch durch zweckmäßigere Formen, wie sie insbesondere in den pompeianischen Funden vertreten sind — Bronzerunde, die auf der Spiegelseite mit einer starken Silberlegierung überzogen, auf der Rückseite mit kreisförmigen Ornamenten verziert sind — verdrängt werden.

Eng verbunden in Stil und Technik mit der Masse der jüngeren Spiegel und häufig mit ihnen in denselben Gräbern vereint sind die Cisten, die man früher als „mystische“ Cisten zu bezeichnen pflegte, weil man glaubte, sie in Beziehung zu den bakchischen Mysterien setzen zu müssen. Diese Anschauung ist aber irrig; die Behälter dienten vielmehr, wie die häufig darin gefundenen Striegel, Salbgefäße, Spiegel, Haarnadeln, Kämme, Schminkbüchsen beweisen, zur Aufbewahrung von Athletengerät und Toilettengegenständen. Während man sich früher dazu hölzerner Kisten bediente, die gelegentlich mit Metallblech überzogen wurden, kamen seit dem 4. Jahrhundert Cisten

aus Metallblech in Mode; sie haben meist runde (selten ovalzylindrische) Form, für die nach einer wahrscheinlichen Vermutung die altertümlichen *ciste a cordoni* maßgebend gewesen sind. Auch für ihren eigenartigen Schmuck können wir vereinzelte Vorbilder nachweisen in Cisten, die bis in die Zeit um 600 v. Chr. zurückreichen und in ihren Dekorationsmotiven nach dem Osten weisen (vgl. n. 964 im capitolinischen Museum und n. 705). Wenn aber in jener älteren Zeit die hölzernen Behälter mit getriebenen, gestempelten oder ausgeschnittenen Blechen verkleidet waren, so ist der Körper der bronzenen Cisten, die seit dem Ende des 4. Jahrhunderts in Gebrauch kamen, meist mit gravierten Zeichnungen, sehr selten (n. 700) mit Reliefs verziert.

Die gravierten Cisten stammen mit ganz wenigen Ausnahmen aus Präneste; sie mögen zum Teil dortselbst, zum Teil in anderen Städten Latiums oder in Rom verfertigt worden sein. Ihre Zeichnungen, welche vielfach rein griechischen Charakter zeigen, weisen darauf hin, daß den kampanischen Griechen ein wesentlicher Anteil an diesem Zweig des Kunsthandwerks zukommt. Die Figuren aber, welche die Ansatzplatten der Cistenfüße verzieren, ebenso wie die figürlichen Deckelgriffe zeigen durchaus den Charakter der italischen Kunst; sie erheben sich selten über Handwerksmäßigkeit und geben meist oftgebrauchte — darunter nicht wenige in Nachahmung älterer Vorbilder formelhaft erstarrte — Typen wieder.

Die Fabrikation dieser Cisten scheint noch im Laufe des 2. Jahrhunderts v. Chr. erloschen zu sein. Sie sind zusammen mit den Spiegeln die letzten Vertreter italischer Kunstart. Im 1. Jahrhundert v. Chr. verfallen auch die etruskische und die latinische Industrie dem nivellierenden Einfluß der römischen Weltherrschaft. Auch aus dieser späteren Epoche sind Geräte aller Art im Museum vorhanden, doch kann sich das Vatikanische Museum in dieser Beziehung nicht mit den unermeßlichen Schätzen der Bronzesammlung Neapels messen, in der sich die Industrie der Kaiserzeit besser als hier studieren läßt.

Über das Grab Regulini-Galassi: Bull. d. Instit. 1836 S. 56ff.; 1838 S. 171ff. Grifi Monumenti di Cere antica (Rom 1841). Canina Descrizione di Cere antica (Rom 1838) T. 3 S. 59ff.; Etruria marittima T. 50—59 S. 179ff. Mus. Gregor. I T. CVII (A I T. I). Dennis Cities and cemeteries[2] I S. 264f. Helbig Homer. Epos[2] S. 29f., 39ff., 91f. Ann. d. Instit. 1885 S. 26ff., 92f. (Undset). Gsell Fouilles de Vulci 419ff. Brunn griech. Kunstgeschichte S. 91f. Journal of the anthropol. institute of Gr. Britain XXVI S. 261 (Montelius). Röm. Mitteil. d. Inst. XXII S. 35f. (Pinza). Im allgemeinen vgl. Brunn bei Scheffler über die Epochen der etruskischen Kunst 1882. Jules Martha L'art étrusque (Paris 1889). Friederichs kleinere Kunst und Industrie (1871). Schuhmacher Eine pränestinische Ciste 1891. H. R. Walters, Catalogue of the bronzes in the British Museum London 1899.

Wir betreten den Bronzesaal durch die Türe des Zimmer VI der Vasensammlung (S. 307). Die Gegenstände Nr. 591. 592 befinden sich rechts, die folgenden links von dieser Eingangstüre an den Wänden und auf den Wandrepositorien.

591 (11) **Leuchter.**

An dem schräg geriefelten Schaft, der auf drei Rehfüßen ruht, klettert ein Hahn empor, den eine Katze (?) verfolgt. Oben an dem Schalenrand sitzen Tauben. Vgl. n. 595 u. S. 355.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 4. Dennis Cities and cemeteries[a] II S. 479. Vgl. Monum. ant. dei Lincei IX (1899) S. 780 T. IV, 11.

592 (12) **Kohlenpfanne.**

Das große Becken hat bewegliche Henkel und ruht auf drei Löwenbeinen, die aus den Mäulern von Greifenköpfen hervorkommen. Derartige Becken, die in der Regel mit einem eisernen Einsatz versehen waren, dienten im Altertum wie noch heute im Süden auch als Wärmeapparate für die Wohnzimmer. Vgl. n. 625.

Vgl. Jahrb. d. arch. Instit. XIV (1899) S. 66 (Pernice).

593 (16) **Weiblicher Idealkopf,** von einer Statue.

Der schöne Typus gibt ein griechisches Original (etwa aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts) wieder.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 3.

594 (17) **Thymiaterion** (Weihrauchständer).

Der niedrige Räucherständer von schweren, plumpen Proportionen, dem ein Napf aufgesetzt ist, ist zum Teil in ganz willkürlicher Weise restauriert. Vgl. S. 356.

Mus. Gregor. I T. L (A I T. LXXVII), 4.

595 (18) **Leuchter.**

Der Schaft, an dem ein Hahn und eine diesen verfolgende Katze angebracht sind, wird von einer nackten Erotenfigur vollkommen freien Stiles (mit Armbändern und Schuhen) getragen, die in der R. einen Apfel hält. Den Untersatz bilden hier drei Löwenbeine, die aus Greifenköpfen hervorwachsen.

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 5. Vgl. Friederichs kleinere Kunst n. 690.

596 (22) **Leuchter.**

An dem Schaft hinan klettert ein Jüngling mit Baummesser; am Rande der Schale sitzen Hunde.

Mus. Gregor. I T. LI (A I T. LXXVIII), 2.

597 (24) **Leuchter.**

Den Untersatz bilden drei menschliche Beine; ein darüber gelegtes Gewandstück vermittelt den Übergang zu dem glatten Schaft, um den sich eine Schlange windet.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 3.

598 (26) **Krater** (Mischgefäß).

Das Gefäß ist aus verschiedenartigen antiken Bruchstücken modern zusammengesetzt. Die Henkel geben einen hocharchaischen Typus der ostgriechischen oder chalkidischen Kunst wieder: ein

zurückgebogener Jüngling hält mit den Händen die Schwänze zweier am Gefäßrand sitzenden Löwen. Sehr bemerkenswert sind auch die figürlichen Henkelattachen, von denen eine vollständig erhalten ist: Herakles (mit der Keule) steht einer Frau gegenüber, die in der R. ein Schwert schwingt, dazwischen liegt einerseits die kerynitische Hirschkuh, anderseits der Kopf des erymanthischen Ebers. Der Versuch, diese Gruppe aus einem nicht genauer bekannten italischen Mythus zu deuten, in dem Herkules (als Genius) und Juno erst in feindlicher, dann freundlicher Beziehung einander gegenübergestellt waren, unterliegt mancherlei Bedenken. Die figürlichen Motive sind jedenfalls der altionischen Kunst entlehnt. Vgl. n. 626.

Mus. Gregor. I T. VI (A I T. LVI), 3. Vgl. für den Henkeltypus: Friederichs kleinere Kunst n. 1440. Schumacher Bronzen in Karlsruhe n. 527. Bonner Studien S. 176 (Fowler). Zur Deutung: Ann. d. Inst. arch. 1867 S. 357[2] (Reifferscheid). Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2221 (Furtwängler), 2263 (R. Peter). Monumenti ant. d. accad. dei Lincei VII S. 360 (Savignoni).

599 (28) **Leuchter.**

Drei Frauen mit zurückgebogenem Körper stützen mittels ihrer Köpfe eine runde Basis, darauf steht die Figur eines Satyrs (mit Pferdeschwänzchen), der in der L. einen Schlauch trägt, in der R. eine Schale zum Kottaboswurf (vgl. n. 509) bereit hält, während auf seinem Haupte sich eine kanellierte Säule erhebt. Diese trägt einen nackten Knaben, der auf dem r. Beine steht und mit hochgehobener L. das bekrönende Schälchen hält, als wollte er es vor dem an ihm emporspringenden Hündchen bewahren. Die Figur des Knaben, die vor kurzem entwendet wurde, ist jetzt durch einen modernen Nachguß ersetzt.

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 7. Vgl. Ann. d. Inst. 1868 S. 229 (Heydemann). Dennis Cities and cemeteries[2] II S. 479. Martha L'art étrusque S. 528.

600 (32—34) **Gewölbte Rundschilde.** Vgl. n. 619 (112—114) und n. 674 (261—263).

Solche gewölbte Blechrunde wurden in den Gräbern zum Schmuck der Wand- oder Deckenfelder manchmal in großer Anzahl angebracht. Die einen (n. 32, vgl. n. 112, 114, 226, 227, 261, 263) sind in der Mitte mit einem angenieteten Löwenkopf aus getriebenem Bronzeblech verziert; der Rachen ist weit geöffnet, die ausgeschnittenen Augen sind mit weißem und schwarzem Smalt gefüllt. Statt dessen zeigen die andern (n. 33, 34, 113, 262) die keilbärtige Maske eines Gottes mit kurzen Hörnern und Tierohren, also im Typus der Flußgötter („Acheloos", „Dionysos-Hebon").

Aus Corneto-Tarquinii. Mus. Gregor. I T. XXXVIII (A I T. LXXXV), 1—4. Micali Monumenti per la storia (Florenz 1832) T. 41, 1—3 (Storia III S. 63). Vgl. Bull. d. Inst. 1829 S. 151; 1866 S. 327. Friederichs kleinere Kunst S. 271. Curtius Bronzereliefs von Olympia S. 8. Benndorf Gesichtshelme und Sepulcralmasken S. 36f. Helbig Homer. Epos[2] S. 438.

601 (39) **Bronzekanne.**

Der am Rumpfe ansitzende Ausguß hat die Form eines umgekehrten Blumenkelches. Auf der obern Henkelplatte ist ein schreitender Panther so angebracht, als wollte er aus dem Gefäße trinken. Etwa aus dem Ende des 4. Jahrhundert v. Chr.

Pistolesi il Vaticano descritto III T 109. Mus. Gregor. I T. VI (A I T. LVI), 2.

602 (38, 40, 42, 44) **Kandelaber** der gewöhnlichen Form. Vgl. S. 355.

Mus. Gregor. I T. LIII (A I T. LXXX), 3 u. 5; T. LIV (A I T. LXXXI), 3 u. 5; T. LII (A I T. LXXIX), 1; I T. LII (A I T. LXXIX), 3.

603 (52) **Amphora aus Blechstücken zusammengenietet.** Vgl. n. 616.

Der Unterteil ist modern.

Mus. Gregor. I I. V (A I T. LIV), 3; vgl. Monum. ant. dei Lincei XV S. 678.

604 (43) **Kanne in Gestalt eines Frauenkopfes.**

Gefäße in Kopfgestalt sind wie in der Keramik (vgl. S. 326), so auch in der Bronzetechnik seit ältester Zeit verfertigt worden. Dieses Exemplar gehört erst in hellenistische Zeit.

Pistolesi il Vaticano descritto III T. 109. Mus. Gregor. I T. IX (A I T. LIX), 1. Dennis Cities and cemeteries[2] II S. 477. Martha L'art étrusque S. 524.

605 (54, 60) **Zwei Kandelaber.**

Die beiden hohen Kerzenträger sind als Gegenstücke gearbeitet. Auf dem Schafte beider steht ein jugendlicher Krieger, der ein anspringendes Pferd bändigt.

Mus. Gregor. I T. LIII (A I T. LXXX), 4. Vgl. Friederichs kleinere Kunst n. 705. Ann. d. Instit. 1879 S. 123 (v. Duhn).

606 (57) **Altertümlicher Geschirruntersatz auf Rädern.**

In eine rechteckige Platte ist ein Becken eingelassen, über welches ein Bügel mit einer napfartigen Einsenkung in der Mitte gespannt ist. Man hat vermutet, daß das Becken zur Aufnahme der glühenden Kohlen, die darüber befindliche Schale für Räucherwerk bestimmt gewesen sei; wahrscheinlicher ist, daß darin ein napfartiges Gefäß eingelassen werden sollte und daß die Platte als Untersatz für Eßgeschirr diente. Die Platte ruht auf den Köpfen von vier kleinen Mannsfiguren (in kurzen Röcken), die auf den inneren Enden der Radachsen aufstehen. Sie ist mit zwei Paaren von einander zugekehrten aufrecht stehenden Löwen, die Bügel sind mit einfachen Spiralen in getriebenem Relief verziert; ringsum an den Rändern stehen reihenweise gegossene Blumenkelche.

Gestelle auf Rädern werden schon für den salomonischen Tempel bezeugt; Homer erzählt von goldenen Rädern unter den Dreifüßen

des Hephaistos (Ilias 18, 375) und von dem rollbaren, silbernen Spinnkorb der Helena (Odyssee 4, 131). Die Sitte, Geräte behufs leichterer Beweglichkeit auf Räder zu stellen, scheint durch Vermittlung der Phönikier und Griechen schon früh auch nach dem Westen gekommen zu sein. Ein ähnliches Gerät ist in Veji gefunden worden.

Grifi Monum. di Cere T. VI 3. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 5. u. 6. Perrot-Chipiez histoire de l'art IV S. 335. Vgl. Abeken Mittelitalien S. 384. Genthe Etrusk. Tauschhandel S. 61ff. Furtwängler Bronzenfunde von Olympia S. 40. Helbig Homer. Epos[2] S. 108. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 S. 72 (Undset). Röm. Mitteil. d. arch. Inst XXII S. 110 (Pinza).

Auf dem Boden unter n. 606:

607 **Zwei Gewichtsstücke in Astragalform.**

Das eine Stück mit der Aufschrift $\frac{\text{CF}}{\text{XXX}}$ ist ungefähr 10½ Kilo schwer, so daß die Dreißigzahl auf römische Pfunde oder neuattische Minen zu beziehen ist; das andere, zu dem gleichen Gewichtssatze gehörige Stück mit der Aufschrift $\frac{\text{CF}}{\text{L}}$ hat gegenwärtig einen großen Teil seiner Bleifüllung verloren.

Aus Falerio in Picenum CIL IX 6088, 2 u. 3; vgl. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. X S. 134, XI Beiblatt S. 203 (Kubitschek).

608 (69) **Etruskisches Signalhorn.**

Die Gestalt des Instrumentes — ein langes Rohr, an welches unten ein allmählich sich erweiterndes Krummstück ansetzt — ist die gewöhnliche der römischen Trompete (*tuba*) und des etruskischen Hornes (*lituus*).

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 8. Dennis Cities and cemetries[3] II S. 476. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 797. Müller-Deecke die Etrusker II S. 213. Gevaert histoire de la musique de l'antiquité II S. 652. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums III S. 1660 (Jan.) Röm. Mitteil. d. arch. Inst. V S. 73 (Hülsen).

609 (70) **Eiserne Lanzenspitzen.**

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 6 u. 7.

610 (83) **Helm-Visier,** darüber eine **etruskische Sturmhaube.**

Vom Visier sind nur die zwei durch ein Scharnier zusammengeschlossenen Wangenteile (Paragnathides), welche die untere Hälfte eines bärtigen Gesichtes von den Kiefern bis in die Mitte der Nase darstellen, erhalten.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 1 Mitte u. 2. Benndorf Gesichtshelme und Sepulcralmasken T. XIV, 5 S. 29. Zur Geschichte der Helmtypen vgl. Jahrb. d. arch. Instit. XX 1905, Anzeiger S. 151. (Schröder).

611 (84) **Etruskischer** (oder **gallischer**) **Helm.**

Die Form des Helmes, der einen vorspringenden Schirm und oben einen Knopf hat, erinnert einigermaßen an moderne Jockeymützen. Die in Scharnieren beweglichen Wangenschirme sind abgebrochen.

Solche Helme sind schon im 5. bis 4. Jahrhundert nachweisbar und scheinen eine lange Zeit hindurch in Gebrauch gewesen zu sein.

Pistolesi II Vaticano descritto III T. 109. Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV). 1 rechts. Vgl. Kemble horae ferales T. XII, 5. Friederichs kleinere Kunst S. 226 n. 1020. Montelius la civilisation primitive en Italie T. 64, 1; 111, 3. Ausonia II S. 282 (Paribeni).

612 (86, 88, 91, 92) **Etruskische Rüstungen** etwa aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.

Drei Paare Beinschienen. Rücken- und Brustteile von Panzern, welche, entsprechend der Art griechischer Panzer seit dem 5. Jahrhundert, genau das anatomische Detail des Körpers wiedergeben, also bestimmt sind, sich diesem eng anzuschmiegen; sie wurden mit Riemen, welche durch die an ihren Rändern befindlichen Ringe gezogen wurden, miteinander verbunden.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV), 3 u. 9. Vgl. Visconti-Guattani Mus. Chiaramonti T. I 2, S. 162, 324. Friederichs kleinere Kunst S. 228f.

613 (94) **Runder Schild.**

Der Schild entspricht vollkommen der im 5. und 4. Jahrhundert in Griechenland üblichen Form. Ein anderes verbogenes und durchlöchertes Exemplar befindet sich unter n. 4 über der Eingangstüre.

Mus. Gregor. I T. XXI (A I T. LXXXIV). Vgl. Schumacher Bronzen in Karlsruhe n. 710. Olympia IV T. 62 S. 163 (Furtwängler).

Darauf: 614 **Etruskische Sturmhaube.**

Dieser Helm stimmt in seiner Form überein mit einem jetzt im British Museum befindlichen Helm, den nach dem Zeugnisse seiner Aufschrift König Hieron von Syrakus nach seinem Siege bei Cumae (474 v. Chr.) aus der den Etruskern abgenommenen Beute nach Olympia geweiht hatte.

Mus. Gregor. I T. XXI (A T. LXXXIV), 1 links. Das olympische Exemplar: Walters, Catalogue of the bronzes in the British Museum n. 250. Kemble horae ferales T. XII, 1. Olympia IV S. 172 (Furtwängler).

Unterhalb des Schildes eine Lanze und ein Schlachtbeil mit modernen Schäften (n. 95), oberhalb:

615 (93) **Zwei eigentümliche Bronzehülsen** (mit modernen Stielen), in denen man Wedel- oder Fächerhalter hat erblicken wollen; vgl. n. 185, 303.

Im ganzen sind sechs solcher ‚Fächerhülsen‘ im Grabe Regulini-Galassi gefunden worden; sie sind an den verschiedenen Wänden dieses Saales ausgehängt. Grifi T. VII 5. Mus. Gregor. A I T. XII, 15. Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 110 (Pinza).

616 (97) **Hochaltertümliches Gefäß.**

Das amphorenartige Gefäß, das wohl ebenso wie die in den sog. „Brunnengräbern“ (*tombe a pozzo*) üblichen tönernen Gefäße verwandter Form als Aschengefäß in einem südetruskischen Grab des 8. oder 7. Jahrhunderts v. Chr. verwendet war, ist aus einzelnen

Blechen zusammengenietet, die mit Reihen von parallelen Strichelchen, Zickzacklinien und knopfartigen Buckeln in getriebener Arbeit verziert sind. Um die Mitte läuft ein Reif mit spitzen Nagelknöpfen, an dem die aus Draht gebildeten Henkel sitzen. Vgl. n. 665 (223).

Mus. Gregor. I T. V (A I T. LIV), 5. Vgl. Friederichs kleinere Kunst n. 1314. Ann. d. Inst. 1885 S. 99 (Undset). Bullet. di paletnologia ital. XIII S. 78 (Pigorini) Martha L'art étrusque S. 69. Monum. ant. dei Lincei IV S. 216 (T. VIII, 2) XV (1905) S. 673.

617 (98, 108) **Leuchter** entwickelten Stiles.

Ihre Schäfte ruhen auf dem Haupte je einer nackten Mädchenfigur, deren Stil auf das 3. bis 2. Jahrhundert weist.

Mus. Gregor. I T. LV (A I T. LXXXII), 1. u. 2.

618 (99) **Krug mit schnabelförmigem Ausguß.**

Der Henkel ist oben mit einer in Schlangenleiber auslaufenden männlichen Gestalt in Relief, am unteren Ansatz mit der Gruppe von Eos und Kephalos verziert.

Mus. Gregor. I T. III (A I T. LIII), 1. Vgl. Stephani Nimbus und Strahlenkranz S. 61.

619 (112—114) **Dekorative Rundschilde.** Vgl. n. 600.

620 (103) **Kleiner Dreifuß.**

Der Dreifuß zeigt eine altertümlichere Form als n. 626 (150) und gibt einen Typus wieder, der auf innerasiatische Vorbilder zurückgeht und (zum Teil mit eisernem Stabwerk) an verschiedenen Stätten der ältesten griechischen Zivilisation auf Cypern, in Olympia u. a. O. sich nachweisen läßt, ist aber selbst wohl als Erzeugnis einer mittelitalischen (etruskischen?) Werkstatt anzusehen. In den drei Löwenklauen sind je drei aufwärts steigende Stäbe und zwei horizontal zurückgebogene befestigt, welch letztere unten einen kleinen Ring tragen. Die mittleren Vertikalstäbe enden oben in Gestalt von Schnäbeln (oder verkümmerten Schwanenköpfen), oberhalb der Verbindungsbogen sind Platten mit Ochsenköpfen angebracht. An diesen und den schnabelartigen Endungen der Mittelstäbe ist der Ring angenietet, der den Kessel zu tragen bestimmt ist. Jetzt ist ein henkelloser flacher Kessel aufgesetzt, der wohl nicht zugehört.

Aus Cervetri. Mus. Gregor. I T. LVII (A I T. XII), 5. Monum. ant. dei Lincei VII S. 320 (Savignoni). Vgl. Olympia IV S. 126f. (Furtwängler). Römische Mitteil. d. Inst. XXII S. 114[1], S. 156 (Pinza).

621 (106, 107) **Bronzekannen mit schnabelförmigem Ausguß.**

Der Henkel endet über dem Mündungsrand mit einem Widderkopf. Als Attache dient bei n. 106 eine weibliche Flügelgestalt (Eos oder Iris), bei n. 107 ein Plättchen mit dem Reliefbild eines vorstürmenden (oder zusammenbrechenden?) Kriegers.

Mus. Gregor. I T. VIII (A T. LVIII); T. LIX (A T. LXVII) d.

622 (118, 120, 122, 124) **Vier Kandelaber** aus dem 5. bis 4. Jahrhundert.

Der Schaft wird bei n. 118 von einer nackten Figur mit Krotalen in den Händen, bei n. 120 und 122 von Athleten, bei 124 von einer Kriegerfigur bekrönt. Alle diese Figürchen verraten deutlich ihre Abhängigkeit von griechischen Vorbildern.

Mus. Gregor. I T. LIV, 2; LV, 1; LIV, 2; LV, 4 (A I T. LXXXI, 2; LXXXII, 3; LXXXI, 1; LXXXII, 4).

623 (132) **Thymiaterion.**

Der Schaft, der mit glockenartig nach unten gekehrten Schalen und Tellern geschmückt ist, ist vielfach ergänzt und trägt oben einen nicht zugehörigen Teller mit Haken.

In der Behandlung der Beine, auf denen die dreiseitige schmale Pyramide aufruht, zeigt sich eine bizarre Mischung griechischer Ornamentmotive, die dem etruskischen Geschmack besonders zugesagt zu haben scheint. An jeder Kante sitzt der Oberleib eines Silens an, mit Flügeln an den Hüften, während der Unterteil in das tragende Löwenbein ausgeht.

Mus. Gregor. I T. XLVIII (A I T. LXXV), 5. Vgl. Hauser neu-attische Reliefs S. 124.

Zu beiden Seiten der verschlossenen Türe in das Urnenzimmer:

624 (134, 135) **Gerippte, henkellose Pateren** (vgl. 189, 191, 192, 287, 288, 290, 292).

Sie stammen aus dem Grabe Regulini-Galassi, wo ein Dutzend solcher Schalen gefunden worden ist.

Grifi Monum. di Cere T. VII, 2 S. 144. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 2. Vgl. Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 117.

In der Ecke:

625 (145) **Kohlenbecken mit Deckel.**

Von derselben Art wie n. 592 (12).

Mus. Gregor. I T. XIV (A I T. LXIII), 2. Monum. d. Instit. II T. 42 D. Vgl. Ann. d. Instit. 1837 S. 166. Friederichs kleinere Kunst S. 190 n. 761.

Wir kehren nun zu der Türe zurück, durch die wir den Saal betreten haben, und betrachten die in einer Reihe parallel zur Eingangswand frei im Saale aufgestellten Gegenstände.

626 (150) **Dreifuß.**

Dieser Dreifuß veranschaulicht die Entwicklungsstufe, welche ein alter durch die Vermittlung der Ioner aus dem Orient nach Italien gebrachter Dreifußtypus um die Mitte des 6. Jahrhunderts erreicht hat. Vgl. n. 620. Aus drei Löwenfüßen, welche auf plattgedrückten Fröschen aufruhen, erheben sich je drei kanellierte Stäbe, deren mittlerer gerade aufsteigt, während die andern beiden schräg seitwärts gerichtet sind und sich in hufeisenförmiger Klammer mit den entsprechenden Stäben der andern Beine vereinigen. Unten sind die drei Füße durch

horizontale Stäbe verbunden, die in der Mitte einen mit drei gelagerten Silensfiguren geschmückten Ring tragen. Die geraden Mittelstützen tragen auf einer Bekrönung von Voluten (mit Palmetten und eichelartig stilisierten Lotosknospen) Gruppen von je zwei Personen: Herakles und eine langgewandete Frau, einen unbärtigen Mann und eine Frau, ein Paar pferdehufiger Silene. Diese Gruppen, deren Typen der ionischen Kunst angehören, mögen ursprünglich in einer einheitlichen Komposition vereinigt gewesen sein, deren Bedeutung noch unklar ist. Die Annahme, daß die Gruppe des Herakles aus italischen Vorstellungen zu erklären und auf die Vermählung des mit dem griechischen Herakles identifizierten Genius und der Juno zu beziehen sei, ist neuerdings bestritten worden. Die Bogenstücke tragen oben die Gruppe eines Löwen, der ein Tier (einmal einen Stier, zweimal ein Rehkalb) zerfleischt, während ihre innere Wölbung durch ein Ornament von Voluten mit Palmetten und Lotosknospen in durchbrochener Arbeit ausgefüllt wird. Auch diese Ornamentik hat ihre Vorbilder in der ionischen Kunst. Dennoch wird man den Dreifuß nicht für ein Erzeugnis ostgriechischer Fabrik halten dürfen, sondern für ein Produkt einer etruskischen (oder süditalischen?) Werkstätte anzusehen haben, die ionische Vorbilder nachahmte, in Einzelheiten aber (wie in den auf Fröschen aufruhenden Löwenfüßen) anderer Geschmacksrichtung folgte. Der Aufsatz selbst ist modern; nach Analogie anderer ähnlicher Geräte haben wir ihn als eine Art Becken zu denken, das zur Aufnahme von Kohlen bestimmt war und oben einen Rost zum Aufstellen von Gefäßen trug. Denn diese Dreifüße hatten in Etrurien nicht einen sakralen Charakter wie so häufig in Griechenland, wo sie als Weihgeschenke und Kampfpreise üblich waren, sondern dienten ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß als Kohlenbecken oder Räucherbecken.

Mus. Gregor. I T. LVI (A I T. LXXXIII). Monum. d. Instit. II T. 42 C. Martha L'art étrusque S. 526. Monum. ant. dei Lincei VII S. 296, 359 (Savignoni). Vgl. Annali d. Instit. 1837 S. 162. Annali 1876 S. 360 (Reifferscheid). Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 2266 (Peter). Zahlreiche ähnliche Exemplare sind in Vulci gefunden worden (Annali 1842 S. 63; 1862 S. 177ff.), ein in allem wesentlichen übereinstimmendes, bei dem auch der Aufsatz erhalten ist, zu Dürkheim in der Rheinpfalz (Museum von Speyer), abgeb.: Lindenschmit Altertümer unserer heidn. Vorzeit II, 2 T. 2. Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte und Kunst 1886 T. II S. 233ff. (Undset). Vgl. Friederichs kleinere Kunst S. 191. Olympia IV S. 127, 131 (Furtwängler).

627 (n. 149, 151) **Zwei schmucklose Bronzekessel.**

Die dreibeinigen Eisengerüste, auf denen sie stehen, sind nach antiken Resten rekonstruiert.

Mus. Gregor. I T. II (A I T. XIII), 2 u. 13.

628 (155) **Bettstelle oder Bahre.**

Die Lagerstatt dieses ältesten, aus klassischem Kulturkreis erhaltenen Bettes besteht aus einem netzartigen Gefüge gurtähnlicher

Bronzestreifen und hat einen besondern erhöhten Aufsatz für den Kopf. An den Seitenrändern stand ursprünglich vielleicht ein Bord aus Metall oder metallverkleidetem Holze.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Grifi T. IV, 6. Mus. Gregor. I T. XVI (A I T. XV), 8 u. 9. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 784. Semper der Stil[2] II S. 218. Helbig Homer. Epos[2] S. 124. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I S. 311. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 103 (Pinza).

629 (156) **Bronzekessel auf restauriertem Eisendreifuß.**

Der untere Teil des Gefäßes ist modern und falsch ergänzt; der obere Teil rührt von einer Amphora derselben hochaltertümlichen Technik wie n. 616 (97) her.

Angeblich aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. I T. II (A I T. XIII), 11.

630 (157) **Untersatz aus Bronzeblech** (auf dem Holzgestelle).

Der Untersatz besteht zunächst aus einem kegelstumpfartigen Fuß, der zwei kugelförmige Knaufe trägt; darauf ist dann ein kelchartiger Kessel aufgesetzt. Der hochaltertümlichen Form entsprechen die getriebenen Verzierungen in orientalisierendem Stil; der Untersatz selbst wird aber kaum als ein Werk ostgriechischer Herkunft, sondern als ein auf italischem Boden, wohl in Etrurien selbst in Nachahmung orientalischer Vorbilder gefertigtes Stück anzusehen sein. Der obere Kelch ist mit zwei Reihen von schreitenden Stieren und Löwen, von Flügellöwen und Greifen (im älteren „phönikischen“ Typus) und mit einem Band eigentümlicher Palmetten verziert. Die beiden kugelartigen Wülste tragen je zwei Reihen schreitender Löwen und Stiere. Der konische Fuß zeigt in vier Streifen zunächst wieder jenes 'phönikische' Palmettenband, dann Stiere und Löwen aufeinander losgehend, ferner Flügellöwen, Greife und eine Sphinx, endlich geflügelte Löwen und geflügelte Stiere.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. (Ursprünglich wohl als Untersatz für n. 631 bestimmt.) Grifi T. XI, 2. Mus. Gregor. I T. XI (A I T. XVII). Vgl. Semper Der Stil[2] II S. 74. Martha L'art étrusque S. 109. Olympia IV S. 135 (Furtwängler). Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 115 (Pinza).

631 (158) **Kessel mit Griffhenkeln** (jetzt auf einen nicht zugehörigen eisernen Dreifuß aufgesetzt, ursprünglich wohl mit dem Untersatz n. 630 zusammengehörend).

Am oberen Rande sind sechs Henkel in Gestalt einwärts gerichteter, phantastisch umgestalteter Löwenköpfe (mit aufgerissenem Rachen und zurückgebogenen, zu Hörnern umgebildeten Ohren) angenietet; sie waren wohl bestimmt, Ketten aufzunehmen, an denen das Gefäß aufgehängt werden konnte. Die Außenseite des halbkugelförmigen Kessels ist mit zwei durch Flechtbänder eingefaßten Reihen geflügelter Stiere und einer Rosette (am Boden) in getriebener Arbeit verziert. Auch in diesem Gefäß werden wir nicht ein Erzeugnis der orientalisierenden ostgriechischen Kunst, sondern ein nach orienta-

lischen Vorbildern verfertigtes etruskisches Werk zu erkennen haben. Vgl. n. 694.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Grifi T. V, 4. Mus. Gregor. I T. XVI (A I T. XV), 1—3. Canina Etruria marittima I T. LVII, 5. Semper der Stil² II S. 5. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 115 (Pinza).

632 (164, 182, 190) **Flache Rundschilde,** vgl. n. 683 (291, 304, 318).

Wie die geringe Dicke der Blechscheiben zeigt, dienten sie nie einem praktischen Zwecke, sondern waren von vornherein für den Totenapparat bestimmt. In Nachahmung der im Kampfe verwendeten Schilde, die in älterer Zeit aus übereinander genähten, außen mit Bronze beschlagenen Rindshäuten bestanden, gliedert sich ihre Fläche in ein mittleres vorspringendes Rund und in konzentrische, schmale, durch Reihen von Buckeln getrennte Streifen mit primitiven gepreßten Ornamenten. N. 164, 190, 291 zeigen bloß streng geometrische Linienverzierungen: mit Parallelstrichen ausgefüllte Vierecke, Rechtecke, Zickzacklinien u. a. Dagegen erscheinen bei n. 182, 304, 318 Reihen von Pferden, Hunden, laufenden Hasen, Schuppen, ankerartigen Zierformen, die man als Lotosblüten oder als verkümmerte menschliche Gestalten gedeutet hat, alles in primitiver Ausführung, das Ganze umschlossen von einem Flechtband. Die Schilde sind wohl in Etrurien selbst in Anlehnung an Vorbilder, die aus dem Oriente gekommen waren, verfertigt.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi, das im ganzen acht solcher Schilde enthielt. Grifi T. XI, 1 u. 3. Mus. Gregor. I T. XVIII ff. (A I T. IX ff.). Canina Etruria maritt. T. 59. Vgl. Friederichs kleinere Kunst S. 218 f. Perrot-Chipiez histoire de l'art III S. 870. Helbig Homer. Epos² S. 313. Museo ital. di antichità class. II S. 102 ff. (Orsi). Olympia IV S. 163 (Furtwängler). Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 108 (Pinza).

Im obersten Fach:

633 Zwei **krummzinkige Bronzegabeln.**

An einer Bronzehülse, die zur Aufnahme eines hölzernen Stiles diente, sitzt ein Ring, welcher einmal fünf starkgekrümmte Zinken und noch eine kleinere sechste, das andermal sieben größere Zinken und eine kleinere achte trägt. Die Phantasie der italienischen Ciceroni sieht in diesen Geräten Folterwerkzeuge, mit denen die Heiden die Körper der Christen zerrissen hätten; die Gabeln, die fast immer mit allerlei Opfer- oder Küchengerät zusammengefunden worden sind, haben aber gewiß eine viel friedlichere Bestimmung gehabt, sie dienten offenbar dazu, um das Fleisch aus dem Kochkessel herauszuholen, es auf dem Roste umzuwenden und abzuheben u. dgl. Sie erscheinen als eine Weiterentwicklung der einfacheren Fleischgabeln, die Homer (Ilias I 463; Od. III 460) als Pempobola bezeichnet.

Aus Vulci Mus. Gregor. I T. XLVII (A I T. LXV), 1, 3, 4. Vgl. Helbig Homer. Epos² S. 355. Olympia IV S. 189 (Furtwängler). Jahrbuch d. arch. Inst. VI S. 174 (Engelmann). Walters Bronzes in the Brit. Museum 784.

Im zweiten Fach:

634 **Kleinere Bronzegeräte.**

Verschiedenerlei **Gerätfüße** und **Spiegel,** mehrere **Strigiles** (Schabgeräte), schmale, stark gewölbte Schaufeln mit dünnen geschwungenen Stilen, mit denen man den Körper nach gymnastischen Übungen von dem Salböl und Staub zu reinigen pflegte (vgl. S. 348 n. 585), lange **Nadeln,** deren Köpfe die Form von Händen oder von Tierköpfen haben, **Schöpflöffel** (*trullae, simpula*), die nach Art unserer Punschlöffel aus einem halbkugelförmigen Napf mit einem langen Griff bestehen und dazu dienen, den Wein aus tiefen Vorratsgefäßen oder Krateren in Krüge und Becher zu schöpfen.

Die Strigiles: Mus. Gregor. I T. XLVII (A I T. LXV), 2. Einige der Gerätfüße: Mus. Gregor. I T. LXI (A I T. LXXI). Die Nadeln: I T. XLVI (A I T. LXIV). Die Schöpflöffel: I T. I (A I T. LII), 1—3.

Im dritten Fach ist neben den vielgestaltigen Gefäßhenkeln und Attachen besonders bemerkenswert:

635 **Hochaltertümliche Flasche mit beweglichem Griffhenkel.**

Der Körper der Flasche besteht aus zusammengenieteten Bronzeblechen, die mit Buckeln, konzentrischen Kreisen und vier rohen Tierfiguren (Pferden, wie es scheint) in getriebener Arbeit verziert sind. Ähnliche Gefäße haben sich in Gräbern der sogenannten ersten Eisenzeit gefunden; ihre Form findet sich schon in kyprischen Tonvasen, ihre Ornamentik läßt einen italischen Fabrikationsort erschließen.

In Cosa bei Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. X (A I T. LX). Semper der Stil² II S. 64. Vgl. Perrot-Chipiez histoire de l'art III S. 690, 830. Ann. d. Inst. 1885 S. 99f. (Undset). Monum. antichi dei Lincei VIII (1898) S. 107 (Ghirardini).

636 (172) **Kandelaber.**

Den Schaft krönt die Gruppe eines Kriegers und einer Frau (Aias und Kassandra?). Etwa aus dem Ende des vierten Jahrhunderts.

Mus. Gregor. I T. LIV (A I T. LXXXI), 4.

637 (173) **Fragmentierte Porträtstatue eines Römers.**

Die Statue, die aus der ersten Kaiserzeit stammt, gibt den bekannten Typus eines nackten, nur mit einem Mäntelchen (über linke Schulter und Arm) bekleideten Mannes mit erhobenem rechtem Arme in der Haltung der Anrede wieder.

Unterleib, Beine, rechter Vorderarm und linke Hand sind weggebrochen. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 2.

638 (175) **Bronzestatuette eines Jünglings.**

Von frischer, kräftiger Ausführung; wohl noch aus hellenistischer Zeit. Kopf, Arme und das zur Seite gesetzte rechte Spielbein, die jetzt fehlen, waren besonders gegossen und mit dem Körper durch Lötung vereinigt.

Vgl. Jahreshefte d. österr. archäolog. Instit. XI 1908 S. 221 (Pernice).

639 **Spiegel, Liebesvereinigung** (auf Tafel n. 187, Mitte).

Der stark geputzte Spiegel gehört, wie der Ausführung, so auch der Erfindung nach der jüngeren Periode dieser Kunstgattung an. Die Deutung ist unsicher. Das sich umarmende Liebespaar in der Mitte ist als Paris und Helena erklärt worden, schwerlich mit Recht. Die Frau, deren Name *snenati* gelesen wird, gehört wohl dem Kreise der Aphrodite an, die nackte Frau links ist als *alpan* bezeichnet, die auch auf andern Spiegeln als Genossin der Aphrodite erscheint, dem geflügelten nackten Jüngling rechts ist *maristuris* . . beigeschrieben, was man am wahrscheinlichsten als die Bezeichnung des Kriegsgottes (Mars der Venus) gedeutet hat. Im obern Raum des von einem Fries von Meertieren umgebenen Bildes erscheint eine Furie mit Schlange und Fackel, im Abschnitt des Griffes sehen wir eine geflügelte, kitharaspielende Göttin, welche als *mus* . . (Muse) bezeichnet ist.

1836 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXIII (A I T. XCIII). 1. Ann. d. Inst. 1851 T. L S. 151 (Braun). Gerhard etruskische Spiegel IV T. 381, V S. 44 (Körte). Vgl. Archäol. Zeit. XLIII 1885 S. 176f. (Marx). Bugge Beiträge zur Erforschung der etrusk. Sprache I S. 9f.

640 **Spiegel, Ringkampf von Peleus und Atalante** (auf Tafel n. 187, links unten).

Der Sage nach hat die jagdfrohe arkadische Jungfrau bei den Leichenspielen des Pelias ihre Kräfte gegen Peleus gemessen. Atalante (*Atlnta*) trägt nur ein Kopftuch und um die Mitte ein badehosenartiges Gewandstück, auf dem ein Rad eingestickt ist. Peleus (*Pele*) ist vollständig nackt, die Kleider und Salbgeräte liegen am Boden. Die fein durchgeführte Zeichnung ist ganz im strengen Stil der attischen Vasen der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts gehalten.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXXV (A I T. CIII), 1. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 224. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 801.

641 (195) **Römischer Helm**, vermutlich aus dem dritten Jahrhundert n. Chr.

Der Helm, an dem die Wangenklappen fehlen, trägt auf dem Nackenteil die Inschrift seines Besitzers, eines Soldaten der zwölften städtischen Cohorte: *Aurelius Victorinus mil coh XII urb.* Die Sitte, den Namen des Eigentümers und der Heeresabteilung auf den Waffenstücken, insbesondere auf den Schilden anzubringen, ist uns für die Kaiserzeit auch anderweitig bezeugt.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 7. Corp. inscript. Lat. VI 2904, XV 7168. Vgl. Archäologisch-epigraph. Mitteilungen aus Österreich II S. 117 (Hübner). Ephemeris epigraphica IV n. 641f., VII n. 1166.

642 **Spiegel, Kalchas** (auf Tafel n. 196, links oben).

Der Seher (*Chalchas*), eine prächtige Gestalt mit mächtigen Rückenflügeln und wallendem Haar und Bart, prüft in ernster Überlegung

die Leber eines Opfertieres, um daraus die Zukunft zu enträtseln; vor ihm steht ein Tisch mit den Eingeweiden des geschlachteten Tieres, hinter ihm auf dem Boden eine Kanne. Die Flügelgestalt, die auch auf der ficoronischen Ciste (im Kircherschen Museum) wiederkehrt, gibt zweifellos ein griechisches im vierten Jahrhundert geschaffenes Vorbild wieder; die Verwendung des Typus für Darstellung eines Opferbeschauers ist wohl erst in Mittelitalien vorgenommen worden, wo die Seher häufig beflügelt gedacht worden zu sein scheinen. Doch gibt es hierfür auch auf griechischem Boden Beispiele.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXIX (A I T. CII), 1. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 223. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 802. Gazette archéolog. 1880 S. 112 (Lenormant).

643 **Spiegel, Helios** (auf Tafel n. 196, rechts oben).

Der Jüngling, der auf einem geflügelten Viergespann linkshin sprengt, ist einer Darstellung des Sonnengottes nachgebildet. Der Verfertiger des Spiegels scheint aber den Typus anderweitig umgedeutet zu haben, da vor dem Kopfe des Lenkers auf einem gesonderten Streifen eine etruskische Inschrift angebracht ist, die mit dem Namen des Achilleus beginnt. Die Zeichnung erinnert an die italischen Vasenmalereien des dritten Jahrhunderts.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXXV (A I T. CIII), 2. Gerhard Etrusk. Spiegel IV T. 288, 1; vgl. V S. 65[1] u. S. 211 (Körte). Vgl. Corssen Sprache der Etrusker I S. 750.

644 **Spiegel, Helios, Eos und Poseidon** (auf Tafel n. 196, Mitte).

Neptun (*Nethuns*) mit dem Doppeldreizack sitzt, die L. im Gespräch erhebend, auf einem Felsblock, vor ihm steht Helios (*Usil*) mit dem Bogen in der R. und mit einem Nimbus um das Haupt; Eos (*Thesan*) steht hinter ihm und legt vertraulich die R. auf seine Schulter. Die Verbindung der drei Gottheiten scheint auf das Auftauchen des Helios aus dem Meere zu deuten, wobei ihm Eos vorangeht. Der Griffansatz ist mit einem männlichen, geflügelten Seeungetüm verziert, dessen Beine in kreuzweise verschlungene bärtige Schlangen ausgehen; in jeder Hand hält es einen Delphin. Um den Rand läuft ein schönes Anthemienornament. Der Spiegel, dessen Zeichnung, von einem griechischen Vorbild des vierten Jahrhunderts abhängig scheint, gehört selbst gewiß erst dem dritten Jahrhundert an.

Aus Vulci. Nach Campanari, Dissertaz. della pontef. accad. XI (1852) S. 171 in Toscanella innerhalb des Sarkophages n. 418 gefunden. Monumenti d. Instit. II T. 160. Mus. Gregor. I T. XXIV (A I T. XCII). Forchhammer Apollons Ankunft in Delphi T. I. Gerhard Etrusk. Spiegel I T. 76 (V. S. 65). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 801. Corssen Sprache der Etrusker I S. 259.

Kasten n. 198 links am Fenster.

Im obersten Fach:

645 **Statuette der Athena.**

Die Göttin trägt eine Eule auf der R. Ihre kragenartige Aegis ist außer mit dem Gorgoneion auch mit Halbmond und Sternen ge-

schmückt. Nach älteren Angaben soll das Figürchen zur Zeit der Auffindung noch mit einem Rückenflügel ausgestattet gewesen sein, doch ist gegenwärtig keine Spur davon bemerkbar.

Gefunden 1837 bei Orte. Mus. Greg. I T. XLIII, 1 (A I T. CVI, 5). Gerhard Gottheiten der Etrusker S. 61 T. 4, 1. Vgl. Collection J. Gréau n. 31. Braun Ruinen und Museen S. 803. Ann. d. Instit. 1872 S. 225 (Roulez). Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XII S. 300f. (Savignoni).

Im zweiten Fach:

646 **Statuette eines tanzenden Silens.**

Der Silen, der die Bekrönung eines Kandelabers bildete, hält die Schale wie zum Kottaboswurf (vgl. S. 316 n. 509) beim Henkel gefaßt.

Mus. Gregor. A I T. CVII, 7.

647 **Statuette einer Frau,** welche die R. wie zum Gebet erhoben hat.

Auf der Basis steht eine etruskische Inschrift.

Aus der Sammlung Depoletti. Annali d. Instit. 1861 T. *T*, 2 S. 412 (Brunn). Fabretti Corpus inscriptionum Italic. n. 2603 *bis*. Corssen Sprache der Etrusker I S. 634. Deecke Forschungen und Studien I S. 52. Pauli Etrusk. Studien III S. 73. Martha L'art étrusque S. 509. Monum. ant. dei Lincei II 57f. (Milani). Torp Etrusk. Beitr. II S 91.

Im dritten Fach:

648 **Primitive Votivfigürchen,**

zum Teil mit dem Pileus (hohe Mütze).

Mus. Gregor. A I T. CVI, 1, 9. Vgl. Notizie degli scavi 1888 S. 230 (Helbig).

649 **Statuette eines Athleten mit Diskos in der L.**

Mus. Gregor. A I T. CVII, 9.

650 **Statuette eines behelmten Schildträgers** in lebhafter Bewegung (Waffenläufer oder zurücksinkender Krieger?).

Die Beine des Figürchen sind vom Knie ab gebrochen.

Mus. Gregor. A I T. CVI, 2. Vgl. Jahrbuch d. d. arch. Instit. X (1895) S. 189 (Hauser). Jahreshefte d. österr. arch. Instit. V S. 168[12] (Hartwig).

651 Feine **Tonfigur eines Jünglings** in kurzer Chlamys, der die L. wie lauschend erhebt.

Im vierten Fach:

652 **Statuettengruppe, Herakles und Löwe.**

Die Gruppe von Herakles und dem auf den Hinterbeinen erhobenen Löwen (nach archaischem Vorbild) diente als Deckelgriff.

Mus. Gregor. A I T. CVI, 8. Vgl. Roscher Lex. d. Mythologie I S. 2197.

653 **Statuette eines Kriegers.**

Die Rüstung gleicht der des sog. Mars von Todi (n. 693).

Mus. Gregor. A I T. CVI, 7.

654 **Votivhand mit Attributen.**

Auf dem Daumen der Hand sitzt ein Pinienzapfen, auf den drei letzten Fingern eine Hermesbüste. Die Hand, an der sich eine

Schlange hinaufringelt, ist mit einer Reihe von Attributen besetzt (Wage, Schildkröte, Frosch, Kerykeion, Eidechse, Amphora, Opferkuchen u. a.). Ähnliche Hände, die als Bilder der Gotteshand mit ihren heilbringenden und übelabwehrenden Kräften aufgefaßt werden können, sind noch in größerer Zahl erhalten; sie gehören vorzugsweise dem 2. und 3. Jahrh. der Kaiserzeit an (vgl. die Exemplare im Mus. Kircheriano).

Vgl. Blinkenberg, Archäolog. Studien (1904) S. 66f., S. 79 n. 25f.

Auf dem Postamente vor der Schmalwand:

655 (201) **Niederer Sessel aus Bronze** von hochaltertümlicher Form.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 10. Vgl. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 S. 121 (Undset).

655 (202, 203) **Niedere Gestelle** (*craticula*, capifuoco), die dazu gedient haben, den Rost zu stützen (Feuerböcke).

Zusammen mit einem dritten gleichartigen aus Eisen und den Fragmenten eines vierten eisernen Gestelles im Grabe Regulini-Galassi gefunden. Grifi Monum. di Cere T. IV, 5. Mus. Gregor. I T. LVII, 6 (A I T. XII, 12). Canina Etruria maritt. T. LIX, 6. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 112. Vgl. ähnliche Untersätze aus dem Grabe Bernardini im Kircherschen Museum.

657 (205) **Bronzewagen.**

Bei der Auffindung des Wagens, dessen Holzbestandteile in Staub zerfallen waren, war der obere Metallrand des Kastens und der Boden noch vollständig, ein großer Teil der Metallbeschläge und die eisernen Radbeschläge noch in Bruchstücken erhalten, so daß die Form und Größenverhältnisse sicher gegeben waren. Danach haben die Gebrüder Pazzaglia den Wagen aus Holz neu konstruiert, mit Metallblech überzogen und auf diesem mit Nägeln, deren noch viele erhalten waren, die Stücke der alten Bronzekleidung befestigt.

Da der enge Korb nur für eine Person (oder höchstens für zwei hintereinander stehende) Raum bietet, so scheint der Wagen zu der bei Wettfahrten verwendeten Gattung zu gehören, vielleicht ist er aber auch von vornherein als Weihgeschenk gearbeitet worden. Er wird, nach seinen Zieraten zu schließen, aus dem fünften oder vierten Jahrhundert v. Chr. stammen. Der obere Rand der doppelt geschwungenen Wandung ist mit Nietenköpfen, die Brüstung vorn mit einer männlichen Flügelfigur geschmückt, die in eine Blätterarabeske endet (fast ganz auf moderner Ergänzung beruhend); ihr Kopf, der reichen Haarputz trägt, ist von einem strahlenartigen Nimbus umgeben, daher hat man die Figur als Sonnengott gedeutet, während andere darin Phobos, den Gott des Schreckens, erkennen wollen. An der hintern Endigung der Innenränder des Kastens ist je eine Medusenmaske angebracht, eine ähnliche erscheint als Zierde des Jochnagels. Die Deichsel wird von dem schön ausgeführten Kopf eines Raubvogels (Sperber oder Adler) bekrönt — ein Sinnbild der vogelgleichen Raschheit, mit welcher der Wagen dahinfahren soll. Die Radachsen sind mit Löwenköpfen verziert. Von ähnlicher Gestalt hat man sich die Wagen der römischen Triumphatoren zu denken.

Der Wagen, der angeblich in den Trümmern von Roma vecchia in der römischen Campagna gefunden worden ist, kam unter Pius VI. aus dem Besitze der Gebrüder Pazzaglia in das Appartamento Borgia. Zuerst abgebildet von Piranesi in einem fliegendem Blatt, dann: Vasi candelabri etc. I T. 13. Inghirami Monumenti etruschi VI T. *U*, 5. Visconti Museo Pio-Clementino V T. *B* II u. III S. 234, 252ff. Mus. Greg. A I T. LXXIV, 11. Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 27. Braun Ruinen und Museen S. 806. Stephani Nimbus und Strahlenkranz S. 20. Helbig Homer. Epos[2] S. 146. Nachod Der Rennwagen bei den Italikern (1909) S. 37.

658 **Fragmente einer Kolossalstatue des Neptun.**

Der Bronzearm (n. 206), der Delphinschwanz (n. 200) und die Bronzestange (n. 174), die zusammen im Hafen von Civitavecchia, dem alten Centumcellae, gefunden worden sind, gehörten offenbar einer Kolossalstatue des Neptun an, wie solche in den römischen Häfen häufig aufgestellt waren. Der Gott hielt mit dem l. Arm die Stange (des Dreizackes) gefaßt, zu seinen Füßen bäumte sich der Delphin mit aufwärts gekehrtem Schwanze. Da der Molo von Centumcellae durch Trajan erbaut worden ist, hat man die Fragmente einer Statue dieses Kaisers im Typus des Neptun zuschreiben wollen, wofür natürlich ein Beweis sich nicht erbringen läßt; wohl aber mögen die Fragmente jener Zeit entstammen. Von der technischen Vollendung römischer Erzarbeit gibt uns die sorgfältige Modellierung des Armes n. 206 einen hohen Begriff, wie sie denn auch überschwengliche Lobpreisungen erfahren hat.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 8 u. 9. Vgl. Bullet. d. Instit. 1851 S. 30. Braun Ruinen und Museen S. 805. Friederichs-Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 1615.

Schaupult vor dem ersten Fenster (n. 208).

659 **Kleine Statuetten aus schwarzer Tonerde** (Bucchero), darunter verschiedene Typen weiblicher Gestalten (mit langen Haaren), die (bei 24 Exemplaren) den l. Arm oder (bei 8 Exemplaren) beide Arme oder (bei 1 Exemplar) den r. Arm steif zum Gesicht erheben; sie stammen aus dem Grabe Regulini-Galassi und veranschaulichen uns in ihrer rohen Unbeholfenheit die Anfänge etruskischer Plastik, die aber auch hier von auswärtigen Vorbildern sich abhängig zeigt; man hat darin vielleicht „Klageweiber" zu erkennen. Einige andere ähnliche Figürchen mit anliegenden Armen, die aus einem anderen Grab von Caere herrühren, gehörten als Stützfiguren zu Bechern nach Art von n. 558 (S. 335).

Grifi T. IV, 3 u. 4. Mus. Gregor. II T. CIII (A I T. III), 3, 8, 9 und 5, 6. Dennis Cities and cemeteries[3] I S. 267. Vgl. Jahrb. d. arch. Inst. IV 1889 Anzeiger S. 164 (Treu). Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S 125f. S. 155.

660 **Kleines flaschenförmiges Salbgefäß** aus schwarzem Ton mit hochaltertümlichen Schriftzeichen.

Um den Fuß des Gefäßes sind die Buchstaben eines griechischen Alphabetes eingekratzt, das mit dem anderweitig bekannten ältesten chalkidischen Alphabet übereinstimmt, aber noch zwei dort nicht

nachweisbare Zeichen bietet. Dadurch ist das unscheinbare Denkmal für die Geschichte der Schrift von hervorragender Wichtigkeit. Um die Gefäßwölbung läuft in spiralförmigen Windungen ein etruskisches Syllabar von dreizehn Silbengruppen (bi, ba, bu, be, gi, ga, gu, ge usw.)

Das Gefäß ist bei den Ausgrabungen des Generals Galassi gefunden worden, aber nicht in dem großen Grabe (S. 352). Mus. Gregor. II T. CIII (A I T. III), 2. Dennis Cities and cemeteries² I S. 271. Ann. d. Instit. 1836 S. 186 T. *B*. Canina Etruria maritt. S. 189. Fabretti, Corp. Inscript. Italic n. 2403. Röhl Inscript. graecae antiquissimae n. 534. Corssen Sprache der Etrusker I S. 5 T. I, 3 u. 4. Müller-Deecke die Etrusker II S. 526. Kirchhoff Gesch. d. griech. Alphabetes⁴ S. 135. Journal of hellenic studies 1889 S. 187 (Ramsay). Athen. Mitteil. d. d. arch. Instit. XVII S. 118 (Kalinka).

661 **Plumper Fuß eines thönernen Bechers** mit etruskischer Inschrift in hochaltertümlichen Buchstaben, die eingerissen und dann mit roter Farbe nachgemalt sind.

Aus einem Tumulusgrabe in Cervetri, vgl. Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 154. Mus. Gregor. II T. I C 7. Vgl. Annali d. Instit. 1836 S. 199 (Lepsius). Abeken Mittelitalien S. 361. Mommsen unteritalische Dialekte S. 17. Corssen Sprache der Etrusker I S. 444 T. 15, 2. Fabretti Corp. Inscript. Italic. n. 2404. Bugge Beiträge z. Erforschung d. etrusk. Sprache S. 38. Supplementi period. all archivio glottologico dir. da G. J. Ascoli 1891 S. 19f. (Lattes). Torp Etrusk. Beiträge (in Schriften d. wissensch. Gesellsch. von Christiania II) 1906 S. 20f.

662. 663 **Zwei Tonschalen der Calener Gattung** (vgl. S. 290 und n. 566).

Die eine Schale zeigt auf dem Boden in flachem Relief das Medaillon eines knieenden Bogenschützen, die andere die Gruppe eines auf einer Kline lagernden Jünglings, der ein neben ihm sitzendes Mädchen zärtlich umfaßt.

Vgl. Pagenstecher, Calenische Reliefkeramik S. 52, 53 u. S. 60, 75.

Zwischen dem ersten und zweiten Fenster:

664 (210) **Thymiaterion.**

Der Schaft ist auch hier stark restauriert. Als Träger des prismatischen Untersatzes dienen geflügelte Tierbeine, über denen je eine Sphinx sitzt. Fünftes bis viertes Jahrhundert.

Mus. Gregor. I T. XLIX (A I T. LXXVI), 3.

665 (222) **Bronzeamphora altertümlicher Technik.**

Die Amphora mit langem geraden Hals und gedrücktem Rumpf stimmt mit einer typischen Form der tönernen Aschengefäße aus der Epoche der sogenannten ersten Eisenzeit überein. Sie ist aus getriebenen Blechen zusammengenietet; um die Mitte des Körpers läuft ein Ring mit Spitznägeln. Vgl. n. 616 (97) und n. 669 (247).

Mus. Gregor. I T. V (A T. LIV), 2. Vgl. Schumacher Bronzen von Karlsruhe n. 432. Annali d. Instit. 1885 S. 28. Zeitschr. f. Ethnologie 1890 S. 122 (Undset). Monum. ant. dei Lincei XV S. 675.

Im Schaupult vor dem zweiten Fenster (n. 246):

666 **Verschiedene Bronzeschalen und Geräte.**

Eine große und mehrere kleinere **Bronzeschalen (Pateren)** mit der etruskischen Inschrift: *suthina*, d. h. nach der gangbaren Deu-

tung: „für den Grabkult bestimmt" oder „geheiligt", chirurgische **Spateln** und **Sonden,** einige **Schlüssel,** ferner **Gefäßfüße** und **Attachen.**

667 **Drei Cistenfüße, Herakles im Kampf gegen die Hydra.**

In dem Kampfgenossen des Herakles, der mit kurzem Chiton und Beinschienen bekleidet ist, darf man Iolaos erkennen. Die Annahme, daß in der Gruppe Herkules und die italische Juno im Kampfe um die Hydra dargestellt seien, ist nicht stichhaltig. Die symmetrisch komponierte Gruppe geht auf ein Vorbild der griechischen Kunst aus der Zeit um 500 v. Chr. zurück.

Mus. Gregor. I T. LXI (A I T. LXXI), 8. Vgl. Ann. d. Instit. 1867 S. 357 (Reifferscheid). Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2263 (Peter). Babelon-Blanchet Bronzes ant. de la Biblioth. nat. n. 581. Walters Bronzes in the Brit. Museum n. 563.

668 **Ein Paar altetruskischer Sandalen.**

Die noch wohlerhaltenen dicken Holzsohlen sind unten und an den Rändern von einem Gehäuse aus Bronzeblech umgeben und gewähren so einen kräftigen Schutz gegen die Unebenheiten und die Nässe des Bodens, während sie freilich der Elastizität entbehren. Um aber doch dem Fuße eine gewisse Beweglichkeit zu gewähren, zerfällt die Sohle in zwei Hälften, die durch ein Charnier ihres bronzenen Gehäuses miteinander verbunden sind. Ähnlich hat man sich die im homerischen Epos erwähnten goldenen Sandalen als mit Metallblech überzogene Holzsohlen zu denken. Die erhaltenen Exemplare scheinen ihrer Größe nach alle weiblicher Fußbekleidung angehört zu haben. Man darf in ihnen die von alten Autoren beschriebenen „Tyrrhenischen Sandalen" erkennen, mit denen Phidias auch das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos ausgestattet hatte.

Mus. Gregor. I T. LVII, 7 (A I T. LXXII c). Vgl. Dennis Cities and cemeteries[3] II S. 484. Braun Ruinen und Museen S. 796. Friederichs kleinere Kunst n. 1532. Schumacher Bronzen von Karlsruhe n. 204. Helbig Homer. Epos[2] S. 109[4]. Monum. antichi pubblic. per cura d. accad. dei Lincei I (1890) S. 275 (Brizio). Mémoires de la société nation. des antiquaires de France LII (1891) S. 1f. (Ravaisson) S. 341f. (Michon). Jahrb. d. d. arch. Instit. XIX 1904 Anzeiger S. 26 (Pernice).

Zwischen dem zweiten und dritten Fenster:

669 (247) **Bronzegefäß.**

Gegenstück zu n. 665 (222), aber mit platten Nagelköpfen statt der Spitznägel.

670 (249) **Gewicht in Gestalt eines liegenden Schweines.**

Die Bronzefigur ist mit Blei gefüllt; ihre praktische Bestimmung verrät der Griff auf dem Rücken und das Zahlzeichen C auf dem Körper.

Pistolesi Il Vaticano descritto II T. 109. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 12. Ähnliche Gewichte sind mehrfach gefunden worden, vgl. Collection Aug. Dutuit n. 54, S. 30 T. 50 (W. Fröhner) und Notizie degli scavi 1902 S. 13.

671 (254) **Kleiner Opferstier.**

Der Kranz um die Hörner und die Binde um den Leib kennzeichnen das zu feierlichem Opfer bestimmte Tier. Die kleine Statuette mag als Weihgeschenk gedient haben.

672 (256) **Thymiaterion.**

Der prismatische Untersatz ruht auf drei geflügelten Löwenbeinen, zwischen denen ein reiches Palmettenornament sich ausbreitet. Auf den Fußansätzen sitzt, mit zurückgezogenen Beinen an die Kanten gelehnt, die Hände in die Hüften gestützt, je ein nackter bekränzter Jüngling mit langem aufgelösten Haar. Der Schaft ist auch hier stark ergänzt. Wohl noch aus dem fünften Jahrhundert.

Mus. Gregor. I T. LI (A I T. LXXVIII), 3. Martha L'art étrusque S. 530.

673 (257) **Vermeintlicher Porträtkopf des Trebonianus Gallus.**

Die grobe, aber charakteristische Arbeit, das geschorene Haar und die Barttracht weisen den (stark beschädigten und geflickten) Kopf in die spätere Zeit des dritten Jahrhunderts n. Chr. Man hat in ihm durch Vergleich mit Münzen ein Porträt des Soldatenkaisers C. Vibius Trebonianus Gallus (251—253) erkennen wollen, doch weicht der Kopf in manchen Zügen beträchtlich von den Münzbildern dieses Kaisers ab. Der Lorbeerkranz scheint nach antiken Spuren ergänzt.

Früher in Villa Mattei, dann in der Stanza dei busti. Monumenta Mattheiana II T. 31. Visconti Museo Pio-Clementino VI T. 60 S. 234. Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 1. Vgl. Meyer-Schulze zu Winckelmann Gesch. d. Kunst VII. 2 § 21. Beschreibung Roms II, 2 S. 192, 78. Bernoulli, röm. Ikonographie II 3 S. 159. Vgl. Münchner Jahrbuch f. bild. Kunst 1907 S. 13 (Furtwängler).

674 (261. 262. 263.) **Gewölbte Bronzeschilde** wie 600 u. 619.

Im Schaupult vor dem dritten Fenster (n. 281):

675 **Kleine Bronzegeräte.**

Spiegel, darunter einer von der Vorderseite — der eigentlichen Spiegelseite — sichtbar; Henkel und Attachen, Striegeln, Fibeln (Sicherheitsnadeln) meist in „Kahnform" (*a navicella*).

Im Kasten neben dem Fenster (n. 282):

676 **Gold- und Silbergefäße.**

Ein großer Teil dieser Gold- und Silbergefäße stammt aus Vicarello (bei Bracciano in Etrurien), wo sie als Weihgeschenke von Kurgästen, die die dortigen heißen Schwefelquellen benutzt hatten, hinterlassen worden waren. Mehrere tragen auch Votivinschriften, so ein Silberbecher (im ersten Fach): *Apollini Sancto Cl. Severianus DD* (d. h. *dono dedit* oder *dedicavit*), eine kleine Amphora aus vergoldeter Bronze (im zweiten Fach), deren Henkel mit bakchischen Masken,

einem Korb und einem Täubchen verziert sind: *Apollini et Nimphis sanctis Naevia Basilla DD.*

Vgl. Corpus inscriptionum Latin. XI, T. 456ff. n. 3285, 3288 und die Gefäße gleichen Fundortes im Kircherschen Museum, Saal LIV. Schreiber Alexandrin. Toreutik (Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XIV 1894) S. 367 u. 386.

677 **Napf aus Silber** mit dem in punktierten Buchstaben geschriebenen Namen des Besitzers C(ai) Timini Fonisci.

Aus Niana Sarda (Sardinien).

678 **Zwei Bronzeflaschen** (im dritten Fach).

Diese kleinen, mit Mäander, Kymation und Blattornament in getriebener und ziselierter Arbeit verzierten bauchigen Flaschen, die etwa aus der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. stammen, dienten wohl zur Aufbewahrung des Öls.

Mus. Gregor. I T. IX (A I T. LIX), 3. Vgl. Schumacher Bronzen von Karlsruhe n. 221. Monum. ant. dei Lincei IX S. 644, 767 T. VIII. Athen. Mitteil. d. arch. Inst. XXVI S. 98, 101 (Watzinger).

679 **Ringe aus Silber und Bronze.**

Unter den silbernen und bronzenen Ringen sind einige Siegelringe bemerkenswert, von denen einige ein Zahlzeichen (einer auch das christliche Monogramm) zeigen.

680 **Bein eines Dreifußes,** das oben in einen stilisierten Löwenkopf, unten in eine Tatze endet.

An der zweiten Schmalwand:

681 (283) **Bronzestatue eines sitzenden nackten Knaben, der in der R. einen Vogel hält.**

Es ist für etruskische Sitte charakteristisch, daß der Knabe bei sonst völliger Nacktheit doch um den Hals an langer Kette die Bulla und an den Armen sowie oberhalb des r. Fußknöchels wulstartige Ringe trägt. Am r. Unterschenkel steht die etruskische Inschrift: *Fleres tec sansl cver,* die nicht mit Sicherheit zu deuten ist. Die Statue, die dem vierten bis dritten Jahrhundert zuzuweisen sein wird, ist offenbar ein Weihgeschenk an die Götter, in deren Schutz damit vermutlich das Leben des Knaben gestellt werden sollte. Vgl. S. 277 n. 439 und unten n. 702.

Gefunden in der Nähe des Trasimenischen Sees. Fontanini Antiquit. Hortae S. 146. Montfaucon Antiquité expliquée III T. 40. Dempster Etruria I T. 44. Mus. Gregor. I T. XLIII, 5 (A I T. CVII, 8). Conestabile Monum. di Perugia T. 99 (73), 6 S. 450. Martha L'art étrusque S. 507. Corpus inscript. Etrusc. 4561. Vgl. Corssen Sprache der Etrusker I S. 538. Deecke Etrusk. Forschungen u. Studien II S. 46. Torp Etrusk Beitr. II S. 12 u. 133.

682 (285) **Fein ornamentierter griechischer Helm.**

Wie nicht selten Helme ganz oder teilweise die Formen des menschlichen Kopfes nachahmen, so hat hier für die kahle Stirn mit

den darüber in Relief angegebenen Haaren, auf denen ein Efeukranz liegt, wie für die Pferdeohren ein Silenskopf als Vorbild gedient. Der Helm mag im 4. Jahrhundert v. Chr. im griechischen Unteritalien verfertigt sein.

Mus. Gregor. A I T. LXXIV, 6. Vgl. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. IX 1906 S. 121 (Hauser).

683 (291, 304, 318) **Dekorative Schilde archaischer Technik.** Vgl. S. 369 n. 632.

684 **Spiegel, Phaon(?) unter Frauen** (auf Tafel 294 rechts oben).

Ein Jüngling (*Phanu*, nach anderer Lesung: *Phamu*) ist von vier Frauen umgeben, von denen drei *Euturpa, Eris, Alpnu* als jugendlich, die vierte *Arlae* (nach anderer Lesart *Archaze*) als alt charakterisiert ist. In dem Jüngling *Phanu* hat man den Phaon der griechischen Sage erkannt, den eine von Aphrodite geschenkte Salbe zum schönsten aller Menschen machte, so daß alle Frauen ihm ihre Liebe zuwandten. Die Namen der Frauen müßten dann wohl, wie dies auf etruskischen Spiegeln vielfach der Fall ist, willkürlich gewählt sein. *Euturpa* (= Euterpe) ist sicher griechisch, für *Eris* kann die griechische Herkunft zweifelhaft scheinen. *Alpna* ist als etruskische Göttin, die dem Kreise der Aphrodite angehört, auch anderweitig bezeugt, *Arlae* (oder *Archaze*) ist bisher ungedeutet. Ausgehend von der Lesung *Phamu* hat man neuerdings die Deutung des Jünglings als Phaon bestritten und den Namen *Phamu* vielmehr mit griechischen Namen, wie Phemios, Euphemos zusammenstellen wollen. — Der Spiegel ist durch feine Ausführung und reiches Beiwerk ausgezeichnet. Den Hintergrund bildet eine ionische Säulenhalle, im obern Abschnitt ist ein gelagerter Silen, am Griffansatz ein geflügelter Kopf mit phrygischer Mütze angebracht.

Mus. Gregor I T. XXV (A I T. XCI). Gerhard etruskische Spiegel IV T. 323 vgl. V S. 40 (G. Körte). Roscher Lex. d. griech. Mythol. III S. 2245 s. v. Phaon (Pauli).

685 **Spiegelkapsel mit Reliefs** (auf Tafel 294, Mitte).

Der jugendliche Dionysos bewegt sich in trunkener Schwärmerei unsicheren Schrittes rechtshin, gestützt von einem Eros. Vorn schreitet eine kitharaspielende Frau, die wohl eher als Bakchantin denn als Muse zu bezeichnen ist. Die Komposition gibt eine Erfindung griechischer Kunst etwa aus dem Ende des vierten Jahrhunderts wieder.

Mus. Gregor. T. XXXVIII (A I T. LXXXV), 6. Wiederholungen der Reliefgruppe kehren auf einer ganzen Reihe von Spiegelkapseln (und Klappspiegeln) wieder, vgl. Friederichs kleinere Kunst u. Industrie S. 22 n. 3 (Gerhard Etrusk. Spiegel I T. XXI, 3). Dumont-Chaplain, Les céramiques de la Grèce II S. 202[2]. Walters Bronzes in the Brit. Museum n. 732. Schumacher Bronzen v. Karlsruhe n. 254.

686 **Spiegel, Herakles und Atlas** (auf Tafel n. 294, rechts unten).

Um die Äpfel der Hesperiden zu gewinnen, muß Herakles sich der Beihilfe des Atlas bedienen. Er nimmt selbst die Himmelslast

auf seine Schultern, während Atlas ausgeht, die Äpfel zu holen; aber dieser will nunmehr nach seiner Rückkehr die Bürde nicht mehr auf sich nehmen und wird nur durch List von Herakles bewogen, die Äpfel aus den Händen zu geben, um noch einmal die Last so lange zu tragen, bis sich Herakles ein Polster zurecht gemacht habe. Aber kaum hat Herakles die Äpfel, so geht er von dannen und überläßt den Atlas der Erfüllung seiner mühseligen Pflicht. Dieser Moment ist hier dargestellt. Rechts steht der bärtige Atlas (*Aril*), vornübergebeugt durch die schwere Last des sternübersäeten Himmels, die jetzt noch auf seinem Nacken ruht und die er mit den Händen auf den Kopf zu heben im Begriff ist, um sie auf den Tragring aufzulegen. Linkshin entfernt sich Herakles mit Keule und Äpfeln in den Händen, er ist als Jüngling mit leichtem Wangenflaum gebildet und ist mit dem Löwenfell, dessen Kopf zurückgeschlagen ist, bekleidet; *Calanice* nennt ihn die unter seiner rechten Achsel hinablaufende Inschrift, nach dem Beiwort Kallinikos (ruhmvoller Sieger), das Herakles schon in der älteren griechischen Dichtung erhalten hat. Rechts steht eine aufrechte Lanze und eine stilisierte Silphionranke, die den Schauplatz der Handlung als die nordafrikanische Syrte kennzeichnet. Die Sorgfalt und Zierlichkeit der Ausführung, die sich auch auf die feinen Ornamente erstreckt, wären einer griechischen Künstlerhand nicht unwürdig; zweifellos ist der Spiegel in engstem Anschluß an eine Vorlage aus der Mitte des fünften Jahrhunderts gearbeitet.

1829 in Vulci gefunden, dann bei Feoli. Micali Monum. per servire alla storia[2] (1833) T. 36, 3 III S. 53. Mus. Gregor. I T. XXXVI (A I T. CV), 2. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 137. Wiener Vorlegeblätter f. archäol. Übungen VIII T. 12, 2. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 799. Athen. Mitteil. d. arch. Instit. I S. 207 (E. Curtius).

687 (297) **Patera mit figurenförmigem Griff.**

Die weibliche Flügelfigur ist durch einen palmettenartigen Aufsatz auf dem Kopfe und die Enden der angenieteten Flügel mit der Schale verbunden. Die nächsten Vorbilder für derartige Schüsselgriffe boten die bei griechischen Standspiegeln nicht seltenen figurenförmigen Stützen. Daß aber unsere Figur erst der späteren hellenistischen Epoche angehört, zeigt ihr Typus; auf den etruskischen Ursprung deuten neben der Art, wie das Gewand um den Körper gelegt ist, die Schuhe und die Schmucksachen. Vgl. n. 690 (310).

Früher in der vatikanischen Bibliothek. Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 107, 3. Mus. Gregor. I T. XIII (A I T. LXII), 1.

688 (299, 302, 305, 309) **Bronzescheiben mit getriebener Reliefverzierung.**

Die Scheiben waren auf lederne oder weidengeflochtene Schilde aufgesetzt. Die wappenartig einander zugekehrten aufrechten Löwen, sowie die Rosette, an der ein ägyptisierendes Pflanzen-

ornament aufsitzt, weisen auf phönikische oder (von Vorderasien beeinflußte) ostgriechische Vorbilder hin.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Grifi Monumenti di Cere T. 6, 5. Mus. Gregor. I T. XV (A I T. XIV), 3 u. 4. Vgl. Furtwängler Bronzefunde von Olympia S. 69. Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 109 (Pinza).

689 (308) **Bündel von Spießen.**

Die zehn Spieße, welche ein durch ihre Ösen am obern Ende gesteckter Querstab verbindet, dienten schwerlich kriegerischen Zwecken; sie scheinen vielmehr bestimmt, bei Opfern und am Küchenherde verwendet zu werden.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi, aus dem auch noch die oben an der Wand an verschiedenen Stellen des Saales verteilten größeren und kleineren Spieße stammen. Grifi Monum. di Cere T. V, 3. Mus. Gregor. A I T. XII, 6 u. 8. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S. 112. Vgl. Dennis Cities and cemeteries³ II S. 477. Monum. ant. dei Lincei IV S. 392. Ein ähnliches Bündel von sieben Spießen ist in den Reliefs der tomba dei rilievi in Cervetri (rechter Mittelpfeiler) dargestellt (Noël des Vergers L'Etrurie III T. I ff.). Dennis a. a. O. S. 251.

690 (310) **Patera mit figurenförmigem Griff,** wie n. 687.

An der Basis der Flügelfigur befindet sich hier noch ein kleiner Ring zum Aufhängen.

Aus Chiusi. Mus. Gregor. I T. XIII (A I T. LXII), 2.

691 **Spiegel, Eos und Thetis vor Zeus** (auf Tafel 311, rechts unten).

In der Mitte steht Zeus (*Tinia*) mit einem Blitzstrahl in der l. Hand; ihn umwerben Eos (*Thesan*), die Mutter des Memnon, und Thetis (*Thetis*), die Mutter des Achilleus, jede mit der Bitte, er möge in dem Zweikampf der Söhne ihrem Sprößling den Sieg schenken; der Göttervater blickt auf Minerva (*Menrva*), deren Worte den Ausschlag zugunsten des Achilleus geben werden. Die Zeichnung trägt deutlich das Gepräge des spätern etruskischen Lokalstiles (etwa aus der Mitte des dritten Jahrhunderts).

Mus. Gregor. I T. XXXI (A I T. C), 1. Gerhard Etrusk. Spiegel IV T. 396. Vgl. Bullettino d. Instit. 1837 S. 73. Braun Ruinen und Museen S. 800. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke S. 529.

687 **Spiegel, Odysseus und Teiresias** (auf Tafel 311, rechts oben).

Der Besuch des Odysseus in der Unterwelt und die Befragung des Teiresias wird hier in einer von der homerischen Schilderung (Odyssee XI 82) wesentlich abweichenden Form vor Augen gestellt. Links sitzt der bärtige Odysseus (*Uthuze*) mit gezücktem Schwert, vor ihm steht, mit der Geberde der Rechten die Rede begleitend, Hermes, den die Beischrift *Turms Aitas* wohl als Hermes Chthonios, als den Geleiter der Seelen in die Unterwelt, bezeichnen soll. An ihm lehnt, auf einem Stab gestützt, wie in hypnotischem Schlaf begriffen, die Schattengestalt des jugendlich gebildeten Sehers, die Odysseus

durch sein Schlachtopfer aus der Unterwelt heraufbeschworen und Hermes noch unerweckt hierher geleitet hat; *hinthial Terasias*. d. i. das Eidolon (Schattenbild) des Teiresias, lautet die Beischrift. Der Stil der Zeichnung entspricht griechischen Vasenbildern des vierten Jahrhunderts.

Monum. d. Instit. II T. 29. Mus. Gregor. I T. XXXIII (A I T. XCIX), 1. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 240; Gottheiten d. Etrusker T. 6 S. 35. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 799. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke S. 790. Corssen Sprache der Etrusker I S. 271.

693 (313) **Statue eines jugendlichen Kriegers** (sog. Mars von Todi).

Die Figur trägt über der ärmellosen Tunica einen Panzer, der mit einer doppelten Reihe von kleinen Plättchen (Pteryges) endet, auf dem Kopfe einen (ergänzten) Helm; die L. stützte eine eiserne Lanze auf, von der einige Reste sich noch vorfanden. Die Statue wurde 1835 in Todi zwischen vier Steinplatten wie in einer Kiste eingebettet gefunden unter architektonischen Resten, die man einem Tempel zuschrieb; man hat daher vermutet, wir hätten hier ein Götterbild vor uns, das vor der Zerstörungswut der Christen verborgen worden war. Aber es bleibt zweifelhaft, ob in dieser Kriegerfigur der italische Kriegsgott Mars oder vielmehr ein menschliches Porträt erkannt werden sollte. Keine Entscheidung bringt die Weihinschrift in umbrischem Dialekt, die vorn auf der mittelsten Panzerklappe eingeritzt ist: *Ahal Trutiois dunum dede* (d. h. lateinisch: *Ahala Trutius* donum dedit, A. Tr. hat es geweiht). Der Stifter gehört wohl derselben Familie an wie der Drutius, dessen Grabstein im dritten Zimmer dieses Museums (n. 424) steht. Die Figur mit ihrem ausdruckslosen Kopf ist kein Meisterwerk, aber bei der geringen Zahl vollständig erhaltener Bronzewerke italischer Herkunft von hohem kunstgeschichtlichem Werte. Sie besteht aus sechs Stücken (Kopf, Torso, Arme und Beine), welche in ihrer Arbeit und Proportionen nicht völlig übereinstimmen. Dem italischen (kampanisch-latinischen oder etruskischen) Künstler lagen eben nicht überall griechische Muster vor, was besonders an dem ungenügend modellierten Rumpfstück deutlich wird. Im allgemeinen scheint ein griechisches Vorbild aus dem Ende des 5. Jahrhunderts bestimmend eingewirkt zu haben. Da die Buchstabenformen der Inschrift in das 3. vorchristliche weisen, wäre die Möglichkeit zu erwägen, daß die Weihung erst nachträglich auf ein schon aus älterer Zeit stammendes Werk gesetzt wurde.

Mus. Gregor I T. XLIVf. (A I T. CVIIIf.). Rayet Monuments de l'art antique II T. 68 (Lief. II T. VIII). Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums III S. 2044 T. 89. Vgl. Bull. d. Inst. 1835 S. 130; 1836 S. 65; 1838 S. 113. Die Inschrift bei Aufrecht und Kirchhoff Umbrische Sprachdenkmäler S. 392 T. IX. Bücheler Umbrica S. 174. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. IX S. 39 (Gamurrini). Six, Leelijke in d. griechisch. Kunst S. 41.

694 **Zwei große Bronzekessel** (n. 295 und n. 314).

Die Bronzekessel haben je fünf Henkelgriffe (die zum Heben und Aufhängen dienten) in Gestalt von Löwenköpfen, die an langen Hälsen ansitzen; diese sind über einen Kern getrieben und dann mit erdiger Masse ausgefüllt. Löwen und Greifenprotomen in derartiger Verwendung sind aus der assyrischen Kunst schon früh in die griechisch-italischen und etruskischen Werkstätten übergegangen. Man wird auch diese beiden Kessel, die in dem Grabe Regulini-Galassi gefunden worden sind, für einheimische Erzeugnisse und nicht für griechischen Import halten dürfen. Die eisernen Dreifüße, auf denen die Kessel stehen, sind nach den antiken Resten rekonstruiert, die daneben auf dem Boden liegen. Vgl. n. 631.

Grifi T. V, 2. Mus. Gregor. I T. XV (A T. XIV), 1. Canina Etruria maritt. T. 57 C. Vgl. Olympia IV S. 121 (Furtwängler). Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 113f. Monum. ant. dei Lincei VII S. 316 (Savignoni).

Im Kasten n. 323 sind allerlei Hausgeräte, Spiegel, Henkel und Gerätfüße vereinigt. Bemerkenswert:

695 **Hände aus Bronzeblech.**

Die aus Bronzeblech getriebenen und mit goldenen Nagelköpfen beschlagenen Hände sind als Bekrönungen römischer Feldzeichen, oder als Weihgeschenke (mit apotropäischer Bedeutung) erklärt worden.

Mus. Gregor. I T. LVII, 3 (A I T. LXXIIb). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 796.

696 **Drei römische Schnellwagen.**

Die römische Schnellwage besteht nach dem Prinzip unserer Schnellwagen aus einer langen mit Maßstab versehenen Stange, an der das Gewicht hin- und hergeschoben wird, während an dem einen Ende mittelst eines Hakens oder einer Schale der zu wägende Gegenstand angebracht ist (an dem größten Exemplar ist jetzt ein Gewicht in Büstenform angehängt.)

Mus. Gregor. I T. LVII (A I T. LXXII). Vgl. Jahrb. d. arch. Instit. XIII 1898 S. 75 (Pernice).

697 **Drei Cistenfüße,** Herakles und Apollon, die einen Kessel tragen.

Mus. Gregor. I T. LXI (A I T. LXXI), 2. Vgl. Roschers Lex. d. Mythol. I S. 2213 (Furtwängler). Friederichs kleinere Kunst n. 546f. Jahreshefte d. österreich. archäol. Institutes VII (1904) S. 168 (Pernice). Babelon-Blanchet Bronzes ant. de la Biblioth. nat. 582.

698 **Reliefspiegel, Eos und Kephalos** (auf Tafel n. 326).

Die geflügelte Eos trägt ihren Liebling Kephalos, der den Arm auf ihre Schulter legt, durch die Lüfte. Die Härte der Zeichnung und die Art, wie der Flug (oder rasche springende Lauf) der Eos durch Kniebeuge veranschaulicht wird, weisen das Vorbild der Komposition

noch der griechischen Kunst des 6. Jahrhunderts zu. Die Entstehungszeit des Spiegels selbst ist aber damit nicht bestimmt. Der eigentümliche Strahlenkranz um das Haupt ebenso wie die Beschuhung der Eos sind wohl selbständige Zutaten des etruskischen Kopisten.

1840 bei Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XXXVI (A I T. CV), 1. Abeken Mittelitalien T. 7. Monumenti d. Instit. III T. 23 c. Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 180. Martha L'art étrusque S. 544. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 798. Arch. Zeit. XL 1882 S. 349 (Furtwängler). Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 1272.

In dem freistehenden Kasten (vor den zuletzt besprochenen Gegenständen) sind allerhand Geräte aus Glas, Ton, Bronze vereinigt, die am 24. Oktober 1849 bei einer in Gegenwart von Papst Pius IX. in Pompeii vorgenommenen Ausgrabung zutage gefördert wurden. Zum Teil mögen sie allerdings, wie dies früher bei derartigen feierlichen Ausgrabungen nicht selten veranstaltet zu werden pflegte, vorher am „Fundort" bereitgelegt worden sein, so daß die pompeianische Herkunft nicht für alle sicher steht. Gewiß nicht aus Pompeii stammt:

699 **Marmorrelief eines Reiters,** der sein Pferd mit der Peitsche antreibt.

Dieses schöne Relief ist zweifellos ein griechisches Originalwerk, etwa vom Ende des 5. Jahrhunderts, und war ursprünglich wohl Weihgeschenk eines im Wettkampf siegreichen Reiters.

Als wirklicher Fundort wird Tyndaris in Sizilien angegeben. Avellino Dilucidazione di un antico bassorilievo di marmo, scoverto in Pompei (Neapel 1850). Vgl. Friederichs-Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 1206. Reisch Griech. Weihgeschenke S. 52.

Vor dem dritten Fenster:

700 (327) **Ovale Bronzeciste mit Reliefschmuck.**

1834 in Vulci gefunden. Die Ciste enthielt zwei gebrochene Kämme aus Bein, zwei Haarnadeln, einen Ohrlöffel, zwei kleine Glasgefäße mit Schminkrot, einen Spiegel (angeblich den bei Gerhard Etrusk. Spiegel II T. 181 abgeb. Spiegel Durand).

Der Körper der Ciste (über ihre Form vgl. S. 359) ist mit Reliefs von Amazonenkämpfen, die aus Stempeln geschlagen sind, verziert — eine bei Cisten seltene Dekorationsart. Eine Reihe schöner Gruppen, die sich fast alle schon in monumentalen griechischen Werken des 5. Jahrhunderts finden, ist dreimal und, da dann noch etwas Raum blieb, ein Teil des Stempels noch ein viertes Mal wiederholt worden; feine Palmettenstreifen schließen beiderseits das Bild ein. Das mit den Reliefs versehene Bronzeblech wird aus einer griechischen Werkstätte Kampaniens oder Unteritaliens stammen; bei seiner Verwendung zu einer Ciste sind die Tragringe ohne Rücksicht auf die Darstellungen in roher Art angebracht worden. Die Ciste dürfte kaum vor dem 3. Jahrhundert verfertigt worden sein, wie namentlich die

Ornamente des Deckels zeigen. Innerhalb reicher Laub- und Blütenverzierungen sehen wir hier zweimal wiederholt den Kopf einer Frau und eines bärtigen Mannes mit Spitzohren (Nymphe und Silen). Der (gegossene) Griff wird von der Gruppe zweier mit den Schwänzen sich berührenden Schwäne gebildet, auf deren einem eine nackte Frau, auf dem andern ein nackter Jüngling bequem gelagert ist (Venus und Adonis?).

Mus. Gregor. I T. XL—XLII (A I T. LXXXVII—LXXXIX). Monum. ed Ann. d. Instit. 1855 T. 18 S. 64. Gerhard Etrusk. Spiegel I T. 9—11. Vgl. Bullet. d. Instit. 1834 S. 9. Braun Ruinen und Museen S. 797, 16. Annali d. Instit. 1866 S. 163 (Schöne). Bernoulli Aphrodite S. 407. Schumacher eine pränestinische Ciste zu Karlsruhe S. 65f.

Zwischen dem zweiten und dritten Fenster:

701 (328) **Bronzene Spitzamphora** in einem ringförmigen Untersatz, dessen Zugehörigkeit zweifelhaft ist.

Die Ornamente sind mit glücklichem Geschmack dem tektonischen Charakter des Gefäßes angepaßt. Die ausladende Schulter ist mit Kanellüren belebt, darunter läuft an der Stelle des weitesten Gefäßumfanges ein feiner von Wellenbändern gesäumter Palmettenstreif. Die Henkel sind an ihrem oberen Abschluß mit einem Paare kauernder Rehe verziert, die ihr Hinterbein belecken; an ihrer unteren Ansatzplatte ist je eine sitzende Silensfigur (mit menschlichen Beinen, die in Pferdehufe endigen) angebracht, deren eine aus einem großen Kantharos gierig trinkt, während die andere müßig die Hände auf den dicken Bauch gelegt hat. Wenn das Gefäß nicht ionische Originalarbeit (etwa aus dem Ende des 6. Jahrhunderts) ist, so ist es doch jedenfalls im genauesten Anschluß an ein solches Vorbild gearbeitet und ist dann geeignet, uns einen hohen Begriff von etruskischer Bronzetechnik zu machen.

Mus. Gregor. I T. VIII, 4 (A I T. LVIII, 2). Ein sehr übereinstimmendes Gefäß, das zweifellos aus derselben Fabrik stammt, wurde bei Schwarzenbach im Fürstentum Birkenfeld gefunden. Vgl. Archäol. Zeit. XIV 1856 T. 85 S. 161ff. Friederichs kleinere Kunst n. 674. Bulle Silene in d. arch. Kunst S. 38.

Vor dem zweiten Fenster:

702 (329) **Statue eines sitzenden nackten Knaben, der eine Bulla um den Hals trägt.**

Auf dem l. Arm, dessen größerer Teil weggebrochen ist, ist eine vierzeilige etruskische Inschrift, wie es scheint eine Weihung an *Selvans*, eingraviert. Man glaubte früher, als man in allen Figuren mythologische Bedeutung witterte, in dieser Statue den wunderbaren Knaben Tages erkennen zu dürfen, der der etruskischen Sage nach aus den Furchen sprang, als Tarchon in der Nähe von Tarquinii ackerte. Gewiß aber haben wir hier nur das Votivbild eines vornehmen Knaben vor uns wie in n. 681 (283). Die Statue ist trotz mancher Mängel der Formengebung ausgezeichnet durch große realistische Lebendigkeit. Wohl aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.

Um 1770 bei Tarquinii gefunden, dann in der Vatikanischen Bibliothek. Fea Storia dell'arte I S. 312. Micali Antichi popoli Ital. III S. 64 T. 44. Pistolesi Il Vaticano descritto III T. 110. Mus. Gregor. I T. XLIII, 4 (A I T. CVII, 5). Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 804. Fabretti Corpus inscript. Italic. n. 2334. Corssen Sprache der Etrusker S. 348, 458. Roschers Lex. d. Mythol. IV S. 657 (Pauli).

703 (330) **Großes Kohlenbecken mit Feuergerät.**

Das Kohlenbecken ist ein Gegenstück zu n. 625 (145). Auf der noch aus dem Altertum erhaltenen Asche liegt eine Feuerzange, die auf Rädern ruht, wodurch sie über die Kohlen emporgehoben und leichter faßbar wird, und zwei Kohlenwender, deren hakenförmiges Ende als gekrümmte Hand gebildet ist.

1833 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. XIV (A I T. LXIII), 1. Vgl. Braun Ruinen und Museen S. 795. Friederichs kleinere Kunst S. 190. Babelon-Blanchet Bronzes ant. de la Biblioth. nat. 1817, 1844.

Vor dem Fenster:

704 (207) **Sogenannte Petersche Ciste.**

Gefunden ungefähr 1816 bei Praeneste, zuerst im Besitze von F. Peter, dann in der Accademia di S. Luca. Es wurden darin zwei alabasterne und ein hölzerner Salbtopf, eine gebrochene Striegel und ein Spiegel gefunden.

Die runde Ciste (vgl. S. 359) steht auf drei Krallenfüßen auf, über denen sprungbereite Löwen angebracht sind. Der Griff des Deckels (auf dem zwei Seeungetüme graviert sind) wird durch die Gruppe eines Satyrs und einer nackten Frau gebildet. Der Körper der Ciste ist mit eingravierten Szenen aus der Palästra verziert, die oben und unten durch feine Doppelpalmetten eingerahmt werden. Auf einem von Lorbeerbäumen bestandenen und als uneben gekennzeichneten Terrain stehen zwei Faustkämpfer mit riemenumwundenen Händen, daneben links ein bärtiger Athlothet (Kampfrichter), rechts hängt ein sandgefüllter Sack (Korykos), wie solche zu Vorübungen für den Faustkampf verwendet wurden. Daneben steht ein Jüngling mit dem Faustriemen, der aus dem mit der L. erhobenen Salbgefäße sich Öl auf die Schulter träufelt, welches ein neben ihm stehender Jüngling einzureiben beschäftigt ist; weiterhin folgt ein Silen, der die Flöte bläst. Daran reiht sich, durch eine plumpe ionische Säule getrennt, eine Gruppe von drei Figuren, deren Zusammenhang durch die Zerstörung der mittleren unklar geworden ist.

Guattani Memorie encicl. VI (1815) T. IX S. 65 (Peter). Gerhard Etrusk. Spiegel I T. VIf. Mus. Gregor. I T. XXXVII (A I T. XC), 1. Vgl. Jahn Ficoronische Ciste S. 27. Ann. d. Instit. 1866 S. 159ff. (Schöne).

Glasschrank mit Goldschmuck.

Der drehbare Schrank in der Mitte des Saales enthält eine Fülle auserlesener Kostbarkeiten, die etruskischen Gräbern entstiegen sind. In den Vitrinen des obern Schrankaufsatzes sind die Gold- und Silbersachen aus dem Grabe Regulini-Galassi (S. 352) vereinigt, die

noch in das 7. vorchristliche Jahrhundert zurückreichen. Die großen Schmuckstücke aus dünnem Goldblech, die den Leichnam der innern Grabkammern bedeckten, erregen zunächst durch ihre vollendete Technik unsere Aufmerksamkeit; ihre figürlichen Reliefs sind aus Formen gepreßt und nachträglich mit aufgesetzten Goldkörnern verziert (granuliert), ihre linearen Ornamente sind teils in Filigran (d. h. aus dünn gezogenen Goldfäden), größtenteils aber in Granulierarbeit, d. h. aus reihenweise aufgelöteten, gleichsam aufgeklebten, oft staubartig feinen Goldkügelchen hergestellt.

Die Auswahl und Anordnung der Typen und Ornamente ebenso wie die Formgebung des Figürlichen weisen auf eine stark orientalisch beeinflußte Kunst. Allein wenn auch die Palmettenornamente und mehrere der figürlichen Motive deutlich auf vorderasiatisch-phönikische Kunst zurückweisen, so stehen daneben andere Zierformen, wie die in entwickelter Gestalt erscheinenden Linearornamente, das Hakenkreuz, der ausgebildete Mäander, das Zickzack- oder Spitzenornament, die sich aus einem orientalischen Dekorationssystem nicht ableiten lassen. Die Meinung, daß unsere Goldsachen phönikische Erzeugnisse seien, ist daher heute fast allgemein aufgegeben, zumal auch die Granuliertechnik den phönikischen Goldarbeitern nicht geläufig gewesen zu sein scheint. Anfänge derartiger Verwendung von Goldkörnern lassen sich zwar schon unter den Funden von Troja nachweisen, allein granulierte Arbeiten, die sich mit denen des Caeretaner Grabes vergleichen ließen, begegnen erst seit dem 7., (frühestens 8.) Jahrhundert auf Rhodos (Kameiros) und in Lydien, auf Cypern, vereinzelt (also wohl importiert) auch an andern Punkten der hellenischen Welt. Man wird demnach die Ausbildung dieser Technik am ehesten in einer jener goldreichen Landschaften Kleinasiens voraussetzen dürfen, in welchen die Traditionen der Goldschmiedekunst der kretisch-mykenischen Cultur nachwirken mochten. Nach Kleinasien weisen ja auch die Typen der Chimaira und des Flügelpferdes ebenso wie die der Flügelfrau und des nackten Löwenkämpfers, die durchaus verschieden sind von den bekleideten männlichen Dämonen der Euphratländer. Manche Parallelen bieten die neuen Funde von Ephesus und auch auf rhodischen Goldsachen finden sich in ähnlicher Weise vorderasiatische und kleinasiatische Typen, Stempeltechnik und Granulierarbeit vereinigt. Man hat daher die selbständige Verbindung und Ausgestaltung jener Elemente in Rhodos selbst, auf Cypern, in Lydien oder bei den Ionern von Phokäa ansetzen wollen. Den eigentümlichen Stil der Goldsachen, in dem sich mit einer im wesentlichen konventionellen, lockeren und breiten Formengebung ein gewisser Naturalismus verbindet, würde man sich wohl in einer griechischen Werkstatt des südwestlichen Kleinasiens entstanden denken können, die unter der übermächtigen Einwirkung

fertiger fremder Kunstformen noch nicht zu selbständig ausgeprägter Eigenart durchgedrungen war. Doch hat durch neuere Grabfunde in Etrurien, Latium und Kampanien die Annahme immer größere Wahrscheinlichkeit gewonnen, daß die großen goldenen Schmucksachen des Galassischen Grabes in Etrurien (oder einer südlichen Landschaft Italiens) hergestellt worden sind; für solche Stücke wie der Brustschild n. 710, die Fibel n. 716 fehlt es bisher außerhalb Italiens ganz an Parallelen. Andererseits sind ähnliche Stücke — und zwar gerade solche mit reichentwickelter Filigran- und Granuliertechnik — durch hochaltertümliche etruskische Inschriften als Erzeugnisse der heimischen Werkstätten sichergestellt. Im übrigen muß für die einzelnen Gegenstände vorläufig die Frage offen bleiben, ob sie von fremdländischen Künstlern, die in einer der Handelsstationen der tyrrhenischen Küste sich angesiedelt hatten und dort für italische Besteller arbeiteten, oder von etruskischen Goldschmieden hergestellt worden sind.

Eine gesonderte Stelle unter den Fundstücken des Caeretaner Grabes nehmen die (meist vergoldeten) Silberschalen mit getriebenen Reliefs ein. In ihrem knappen, trockenen Stil, vor allem aber in der Wahl der Typen verraten sie weitgehende Abhängigkeit von ägyptischer Kunst; daneben treten auch assyrische Einflüsse bald stärker, bald schwächer hervor (vgl. n. 712). Dieser Umstand sowohl wie die Tatsache, daß ganz übereinstimmende Gefäße auf Cypern mehrfach gefunden worden sind, berechtigen zu der Annahme, daß auch die Schalen des Grabes Regulini-Galassi aus dem Orient importiert sind. Vorbilder für derartig verzierte Metallschalen lassen sich in ägyptischen Fundstücken des 15. Jahrhunderts v. Chr. nachweisen. Bronzeschalen verwandter Art, die aller Wahrscheinlichkeit nach der syrisch-phönikischen Kunst des 9. Jahrhunderts zuzuweisen sind, haben sich in größerer Zahl im Palast von Nimrud gefunden. Von ihnen unterscheiden sich aber die in Italien und auf Cypern gefundenen Silberschalen durch Stil und Typik recht wesentlich, und ihre Eigentümlichkeiten lassen sich am besten erklären, wenn wir die Schalen innerhalb des syrisch-phönikischen Kulturkreises, vermutlich in Cypern selbst, in der Zeit zwischen dem Ende des 8. und dem Ende des 7. Jahrhunderts entstanden denken. Die syrisch-phönikische Küste war ebenso wie Cypern lange Zeit hindurch völlig von Ägypten abhängig, bis Ende des 8. Jahrhunderts die assyrische Herrschaft siegreich bis an das Meer vordrang; doch wird der assyrische Einfluß auf dem Gebiete des Kunsthandwerks erst allmählich im Verlaufe des 7. Jahrhunderts neben der ägyptisierenden Richtung sich geltend gemacht haben. In der lebendigen Auffassung und der genrehaften Umschöpfung überkommener Motive glaubt man das Eindringen griechischen Geistes zu spüren, dessen Einfluß sich schon früh in der

vorderasiatischen, insbesondere aber in der kyprischen Kunstentwicklung geltend gemacht hat. Es ist daher die Vermutung sehr erwägenswert, daß manche dieser „kyprischen“ Silberschalen unter unmittelbarer Einwirkung griechischer Arbeiter gefertigt sind.

Zu den Goldsachen sowohl wie zu den Silberschalen hat das Grab Bernardini in Praeneste, dessen Inhalt im Kircherschen Museum aufgestellt ist (s. Band II), interessante Gegenstücke geliefert.

Über Herkunft und Stil der Goldsachen vgl. außer der auf S. 359 angeführten Literatur über das Grab Regulini-Galassi Langbehn Flügelgestalten der ältesten griech. Kunst (1881) S. 77 ff. Helbig Homer. Epos² S. 39f. Milani Studi e materiali di archeol. e numismat. II (1902) S. 115f., III (1905) S. 143f. (Karo). Röm. Mitteil. d. archäol. Instit. XXII S. 82 (Pinza). Zu den Silberschalen vgl. Ann. d. Instit. 1876 S. 199f. (Helbig), S. 268ff. (Fabiani). Brunn Kunst bei Homer S. 17f. Langbehn a. a. O. S. 98. Helbig Homer. Epos² S. 26ff. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 750ff. Dumont-Chaplain a. a. O. I S. 113ff. Roscher Lexikon d. Mythologie I S. 1755. Olympia IV S. 99, 141 (Furtwängler). American journal of archaeology III S. 322 (Marquand). Museo ital. di antichità class. III S. 870 (Orsi). Brunn Griech. Kunstgeschichte I S. 98f. Helbig Question mycénienne (Mém. d. l'acad. d. inscr. XXXV, 2) S. 332. Jahrbuch d. d. arch. Instit. XIII S. 40f. XXV S. 193 (v. Bissing), XXII S. 176 (Studniczka). Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 75 (Pinza).

Wir gehen nunmehr zur Betrachtung der Vitrinen des Aufsatzes (mit den Fundstücken aus dem Grabe Regulini-Galassi) über, wobei wir die Zählung der einzelnen Fächer an der vom Fenster abgekehrten Seite beginnen.

In der ersten Vitrine:

705 Silberbeschläge von der Verkleidung einer hölzernen Ciste (vgl. n. 706).

Im obersten Streifen sehen wir geflügelte Tiere in orientalisierendem Stil, darunter zwei Reihen Palmetten. (Auf einem Karton ist die Ergänzung der sehr fragmentierten Stücke in einer Zeichnung angedeutet.)

Grifi T. IV 4, VII 6. Mus. Gregor. I T. LXII (A I T. XIX, 2, 4, 11), I T. LXIV (A I T. XXI) 10. Vgl. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 76 (Pinza).

In der zweiten Vitrine:

706 Silberner Bügel (zu der Ciste n. 705 gehörig).

Der Bügel endet beiderseits in einen Greifenkopf; die zugehörigen Attachen tragen je ein Paar hockender, doppelköpfiger Löwen.

Mus. Gregor. I T. LXXII (A I T. XIX 2. u. 4. Vgl. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII 77 (Pinza).

707 Silberne Gefäße.

Zwei zweihenkelige Näpfe mit der Inschrift *Larthia.* Eine kleine Amphora mit der Aufschrift *Milarthia.* Eine henkellose Schale mit der gleichen Inschrift. Außerdem sind noch Bruchstücke von einer größeren Zahl gleichartiger Gefäße aus demselben Grabfunde erhalten.

Grifi Monum. di Cere T. VII. Mus. Gregor. I T. LXII (A I T. XIX). Canina Etruria marittima I T. LIV. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 79f. (Pinza). Zu den Inschriften vgl. Pauli Etrusk. Studien II S. 59, IV S. 71.

In der dritten Vitrine:

708 Goldenes Busengeschmeide.

Das Busengeschmeide besteht aus sechzehn mit eingepreßten Linien verzierten hohlen Doppelkegelstumpfen und zwölf (ursprünglich sechzehn) plattgedrückten Kugeln, die abwechselnd an einer Schnur aufgereiht waren.

Grifi T. III, 5. Mus. Gregor. I T. LXXVII (A T. XXXI), 3—5 Canina Etruria marittima T. LV. Vgl. Helbig Homer. Epos² S. 268f. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 65.

In der vierten Vitrine (außer einer Halskette aus glatten goldenen Reifen):

709 Goldene Fibeln.

Im ganzen sind einundzwanzig goldene Fibeln (darunter eine kleine aus massivem Gold) und Fragmente von weiteren Exemplaren in dem Grabe Galassi gefunden worden. Unter diesen ist die größte (in der Mitte) über und über mit Dreiecken und Hakenkreuzen aus aufgesetzten Goldpünktchen bedeckt; zwei kleinere Fibeln der gleichen Form haben Mäanderornamente.

Grifi T. VI. Mus. Gregor. I T. LXVII (A I T. XXVI). Montelius Civilisation primitive en Italie T. IX 95 u. 96. Vgl. Ann. d. Inst. 1885 S. 29 (Undset). Athenische Mitteil. d. archäol. Institutes XII S. 9 (Studniczka). Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S. 59f. (Pinza).

In der fünften Vitrine:

710 Goldener Brustschild.

Das Goldblech, das wohl nicht unmittelbar auf das Gewand, sondern auf eine besondere Unterlage aufgenäht war, bedeckte, wie seine Form zeigt, als prunkvolle Schmuckplatte die Brust vom Halse bis zum Gürtel. Es ist über und über mit reihenweise angeordneten Figuren, die aus Stempeln getrieben sind, besetzt; die Linearornamente, welche die Streifen begrenzen oder umrahmen, sind aus feinsten Goldpünktchen aufgesetzt. In der äußersten Reihe sehen wir unzählige Male wiederholt Steinböcke, in der nächsten geflügelte Tiere, die trotz ihrer löwenartigen Köpfe wohl Greife sein sollen, dann Chimairen (noch ohne Schlangenschwanz), Flügelpferde, Löwen mit umgewendetem Kopf, aus deren Rachen eine stilisierte Blüte (Palmette) hervorkommt, weidende Hirsche, weibliche weitgewandete Flügelfiguren, die eigenartige „Palmetten“ in den Händen halten, dann wiederum „Greife“, bekleidete armlose Flügelfrauen mit vier Insektenflügeln (von fast bienenähnlichem Aussehen), Löwen, endlich noch einmal Flügelfrauen der letztgenannten Art und „Greife“. Die Mitte des Schildes bildet ein Oval, dessen unterer Abschnitt von „phönikischen“ (syrischen) Palmetten ausgefüllt ist, während darüber je eine Reihe von „Greifen“, Flügelfrauen mit Palmetten, Löwen und

zu oberst die viermal wiederholte Gruppe eines nackten Mannes, der mit jeder Hand einen aufrechten Löwen faßt, angebracht sind. Über Technik und Stil dieses merkwürdigen Stückes wie über die Herkunft der einzelnen Typen vgl. S. 388. Die Gruppe des nackten löwenhaltenden Mannes ist eine bewußte Umbildung der bekannten babylonisch-assyrischen Gruppe des bekleideten (meist bärtigen), tierbändigenden Dämons, die hier ihres symbolischen Gehaltes schon entkleidet ist.

Grifi T. 1. Mus. Gregor. I T. LXXXIIf. (A I T. XXVIIIf.). Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S. 50 (Pinza). Ein Goldblech ähnlicher Technik ist in Vulci (tomba d'Iside), kleine Silberbleche verwandten Stils sind in Olympia gefunden worden (vgl. Olympia IV T. 37, 693 S. 99).

711 **Silberne Reliefschale** (stark zerstört, ursprünglich vergoldet).

Das nur teilweise erhaltene Mittelbild der Innenseite zeigt die der ägyptischen Kunst entlehnte Gruppe eines Königs, der einen gefesselten Gefangenen tötet (daneben der Rest einer weitern Figur, darüber ein schwebender Vogel); rings um dieses Medaillonbild laufen zwei Streifen mit Zügen von Reitern und Fußsoldaten in verschiedener Bewaffnung, ähnlich wie auf n. 712. Über Stil und Herkunft der Schalen vgl. S. 389.

Grifi T. X, 2. Mus. Gregor. I T. LXV (A I T. XXII), 1. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 74.

In der sechsten Vitrine:

712 **Flache silberne Reliefschale.**

Die flache Schüssel ist mit Ausnahme des Randes vergoldet. Ihr Boden ist mit einem ägyptisierenden Tierstück verziert. Zwei Löwen haben einen Stier angefallen, vier Papyrusstengel kennzeichnen das Lokal, oben schwebt mit ausgebreiteten Flügeln ein Raubvogel. Dieses Bodenmedaillon wird von zwei Bildstreifen umgeben, deren erster Löwenkämpfe vor Augen stellt. Ein mächtiger Löwe hat seine Tatzen auf den Leib eines zu Boden gestürzten nackten Mannes gesetzt (ein in ägyptischer Kunst häufig wiederkehrendes Motiv). Von rechts dringen mit Lanze und Bogen zwei Gefährten des Gefallenen auf das Tier ein; hinter ihnen warten zwei berittene Knappen mit je einem Paar Pferde. Links galoppiert linkshin ein Reiter, der sich auf dem Pferde umwendet, um seine Pfeile gegen den Löwen zu senden; vor ihm springt ein Steinbock in eiliger Flucht von einem Hügel herab. Weiterhin sehen wir, durch zwei Palmen abgesondert, die aus assyrischer Kunst wohlbekannte Gruppe eines Mannes, der einem aufrecht vor ihm stehenden Löwen das Messer in den Leib stößt. — Der obere Streifen wird von einem langen Zug von Fußsoldaten und Reitern, zwischen denen auch ein zweispänniger Streitwagen fährt, ausgefüllt.

Grifi T. V, 1. Mus. Gregor. I T. LXVI (A I T. XXIII). Canina Etruria maritt. I T. 56. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 768. Jahrb. d. arch. Inst. XXII S. 176. Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 75.

713 **Silberne Reliefschale** (fragmentiert, vergoldet).

Auf dem Boden der Schaleninnenseite sehen wir inmitten hochstengeliger Papyruspflanzen, zwischen denen Sumpfvögel fliegen, eine Kuh mit säugendem Kalb, daneben ein zweites Kalb, das der Kuh entgegenspringt — ein Tierstück, dessen Heimat wiederum Ägypten ist. Der zunächst folgende, nur bruchstückweise erhaltene Streif stellt einen Kriegerzug dar, ebenso der zweite Friesstreifen, in dem neben Reitern und Bogenschützen auch ein zweispänniger Wagen erscheint.

Grifi T. X, 1. Mus. Gregor. I T. LXV (A I T. XXII), 2. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 790. Vgl. Jahrb. d. d. arch. Instit. XIII S. 38 (v. Bissing) und die Literatur zu n. 712.

714 **Henkelloser kesselförmiger Silbernapf mit Reliefverzierung** (rechts unten).

Sowohl die Außenseite wie die Innenseite des Napfes ist mit Reliefs versehen. Die Außenseite ist oben zunächst mit zwei Friesstreifen von bewaffneten Fußgängern, Reitern und Wagen verziert; im obern Streifen erscheint dazwischen zweimal ein sitzender Löwe, über dem ein Raubvogel schwebt. Die Bodenkuppe ist mit der Gruppe eines zwischen zwei Männern sitzenden Löwen geschmückt, über der ein großer und zwei kleine Vögel schweben.

Innen dient als Bodenmedaillon wiederum wie bei n. 713 die Gruppe einer Kuh, die ihr Kalb säugt. Der zunächst umlaufende Streifen zeigt neben den üblichen Knappen und Kriegswagen auch zweimal einen mit einem Maultier bespannten Fouragewagen. Der obere Streifen wird zur Hälfte von einem Heereszug, zur Hälfte von einer religiösen Szene in ägyptischer Auffassung eingenommen: zwei Männer sitzen auf würfelförmigen Sitzen mit Schalen in den Händen; eine Frau, die zwischen ihnen steht, ist im Begriffe, dem einen einzuschenken; links nahen drei Frauen mit Körben auf den Köpfen, wie solche als Überbringerinnen der Totengaben auf ägyptischen Monumenten häufig wiederkehren. Auch die Körper der Frauen sind der ägyptischen Zeichenmanier entsprechend wie nackt gebildet und die umhüllende Bekleidung nur beiderseits durch punktierte Linien angegeben.

Grifi T. VIII u. IX. Mus. Gregor. I T. LXIIIf. (A I T. XXf.). Canina Etruria marit. I T. 56, 2 u. 3. Vgl. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 780, 785 und die Literatur auf S. 390.

715 **Silberner Krug** mit vergoldeter feiner Palmettenattache.

Das Stück ist von dem modernen Ergänzer aus den Fragmenten zweier gleichartiger Exemplare zusammengesetzt worden.

Mus. Gregor. I T. LXII (A I XIX), 9. Vgl. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 78 (Pinza).

In der siebenten Vitrine:

716 **Große Plattenfibel.**

Das merkwürdige Stück ist nicht, wie man früher glaubte, ein Kopfschmuck, sondern vielmehr eine prunkvoll ausgestattete Fibel

(Gewandnadel), deren Grundform mit den Diskusfibeln sehr alter Brandgräber der sog. ersten Eisenzeit verwandt ist; sie wird, wie ihre großen Verhältnisse zeigen, mehr als broschenartiger Zierrat denn als Gewandnadel verwendet gewesen sein. Sie besteht aus einer breiten, ovalen Scheibe (der „Fußscheibe"), die durch zwei längliche Blechstreifen (an denen kleine Anhängsel in Palmettenform befestigt sind) mit einer gekrümmten, birnenförmigen Platte (dem „Bügel" der Fibel) in Verbindung steht; an dem unteren Ende des Bügels sitzt die lange Nadel an, deren spitzes Ende in die durch die größere Scheibe verdeckte Röhre einschlägt. In ihrer Technik und Verzierungsweise stimmt die Fibel genau mit dem großen Brustschild überein (vgl. n. 710). Die ovale „Fußscheibe" ist mit fünf schreitenden Löwen und einer doppelten Borde von phönikischen Rosetten, die zu einer Kette verbunden sind, verziert; die zwei verbindenden Blechstücke, die an den Enden Anhängsel in Palmettenform tragen, zeigen ein reiches Zickzackornament in Granulierarbeit. Auf der birnenförmigen Platte des Bügels, die mit sechs Reihen geflügelter Vierfüßler (Greife?) in gepreßter Arbeit verziert ist, sind in sieben Reihen kleine als Rundfiguren gearbeitete Enten mit kleinen Nägeln befestigt. Ihren unteren Abschluß bildet eine menschliche Maske von ägyptisierender Form, welche in der diesem Stil eigentümlichen Typik ähnlich verwendet wird, wie die in der griechischen Kunst seit dem Ende des 7. vorchristlichen Jahrhunderts übliche Gorgonenmaske.

Grifi Monum. di Cere T. II. Mus. Gregor. I T. LXXXIVf. (A I T. XXXIIf.). Canina Etruria maritt. T. 54, 1 u. 2. Martha L'art étrusque S. 110. Montelius La civilisation primitive en Italie I A T. III, 18. Vgl. Ann. d. Instit. 1885 S. 30 (Undset) und die oben S. 382 angeführte Literatur. Wie falsch es wäre, aus der orientalischen Typik einen Schluß auf semitische Herkunft zu ziehen, zeigt ein bei Ponte Sodo gefundenes Gegenstück (jetzt im Münchener Antiquarium), das mit Kriegerfiguren, Vögeln und Löwen in geometrischem, der Dipylonart nahestehendem Stil verziert ist (Micali Monumenti per servire alla storia 1832 T. 45, 3 III S. 66. Montelius a. a. O. T. II, 17). Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 57 (Pinza). Zu der Verwendung der Maske vgl. Furtwängler Bronzefunde aus Olympia S. 71 (Olympia IV S. 99). Ausonia IV S. 198 (Pettazoni).

717 **Zwei gleichartige Armbänder.**

Sie bestehen zunächst aus einem länglichen Streifen von Goldblech, der seitlich mit Mäander und Dreieckornament verziert ist und durch schmale Mäander in sechs Bildfelder zerlegt wird; in jedem Feld sehen wir drei langbekleidete weibliche Figuren, die sich die Hände reichen; zwischen ihnen stehen, den Hintergrund ausfüllend, von phönikischen Palmetten bekrönte Stämme (stilisierte Palmbäume). Daran schließt an den Enden des Blechstreifens je ein weiteres von doppeltem Flechtband gesäumtes Stück aus doppeltem Blech, dessen Innenseite im wesentlichen dieselbe Verzierung zeigt wie die Außenseite: zwischen zwei aufrecht schreitenden Löwen steht eine bekleidete Figur mit stilisierten Pflanzen in Händen, während rechts und links je ein Mann im Begriff ist, den Löwen von rückwärts

mit einem Messer zu durchbohren. An den Ecken dieser Felder von Doppelblech sitzt je ein Knopf in Gestalt eines menschlichen Kopfes an, an ihren obern Rändern sind Goldketten befestigt, die zur Befestigung und Anpassung der Armspangen dienen. Unter allen Schmuckstücken verraten diese in ihrer fremdartigen Typik am stärksten den Einfluß orientalischer Kunstformen.

Grifi T. III, 4. Mus. Gregor. I T. LXXVI (A I T. XXX). Canina Etruria maritt. I T. LIV, 4—7. Fontenay Les bijoux anciens et modernes (Paris 1884) S. 264ff. Milani Studi e materiali II S. 114 (Karo). Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S. 69.

718 **Zwei Goldbleche,** die an kleinen Blechröhren befestigt sind (vielleicht Gehängstücke eines Halsschmuckes).

Die Bleche zeigen in siebenmaliger Wiederholung die aus einer Form gepreßte Figur einer Frau, die einen stilisierten Blumenstengel (Lotos?) hält. Die linearen Ornamente sind auch hier in Granuliertechnik ausgeführt.

Grifi T. III, 6. Mus. Gregor. I T. LXXV (A I T. XXVII), 1 u. 2. Vgl. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S. 66f. (Pinza).

In der achten Vitrine:

719 **Goldene Halskette.**

Die Doppelkette ist aus Goldfäden geflochten; ihre Enden werden von einem Paar Löwenköpfen gebildet. An der Kette sind gegenwärtig befestigt (vielleicht auch ursprünglich zugehörig):

720 **Drei goldene Gehängstücke.**

Jedes dieser Stücke besteht aus einem ovalen Bernsteinkörper, der in einem mit granuliertem Mäander verzierten Goldband gefaßt ist, und aus einem Goldblechkörper (in Form eines doppelten Kegelstutzes), an dem ein mit vier Löwenköpfen geschmücktes Anhängsel angebracht ist.

Die Halskette: Grifi T. III, 2. Mus. Gregor. I T. LXXVII (A I T. XXXI) 1, 2. Die Gehängstücke: Grifi T. III. Mus. Gregor. I T. LXXV (A T. XXVII) 10. I T. LXVII (A I T. XXVI). Milani Studi e materiali II S. 138. Vgl. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S. 63f.

721 **Drei kurze Spiralbänder aus Gold.**

Solche gewundene Blechbänder sind vielfach zur Befestigung der Haartracht verwendet worden (sogenannte Lockenhalter).

Mus. Gregor. I T. LXXIV (A I T. XXVII), 8. Vgl. Helbig Homer. Epos² S. 243. Olympia IV S. 58f. (Furtwängler). Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXII S. 71.

722 **Große Anzahl von Goldplättchen.**

Diese Goldplättchen (zum Teil mit Löchern an den Ecken) waren auf dem Gewande aufgenäht. Die einzelnen Stücke, die genau ineinandergefügt wurden, sind von verschiedenen Formen; einige in Gestalt eines stilisierten Lotoskelches. Sie sind zum Teil mit gepreßten

Ornamenten verziert (bekleidete Flügelfrau, Löwe mit umgewendetem Kopf, menschliches Gesicht), die aber bei der gegenwärtigen Aufstellung nur ungenügend sichtbar sind.

Grifi T. IX. Mus. Gregor. A I T. XXV. Vgl. Arch. Zeit. XLII 1884 S. 113 (Furtwängler). Martha L'art étrusque S. 561. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S. 52.

In den unteren (horizontalen) Fächern des Schrankes sind **Schmuckgegenstände verschiedener Perioden** vereinigt. Sie geben in ihrer reichen Mannigfaltigkeit ein unmittelbares Zeugnis für die ganz orientalische Prunksucht der Etrusker, die wir auch an ihren Grab- und Porträtstatuen beobachten können. Sie zeigen zugleich, welch hohe Stufe die Goldschmiedekunst des Altertums in allen ihren Zweigen, im Treiben des Goldbleches, im Ziehen der Drähte, in Filigran- und Granuliertechnik, im Gravieren (Arbeit mit dem Grabstichel), im Niello (Einlegen von Smalt auf Gold) erreicht hatte. Von allen diesen Techniken finden wir hier glänzende Proben, die der modernen italienischen Goldschmiedekunst vielfach zum Vorbilde gedient haben. Ein großer Teil der Schmucksachen ist ausschließlich zum Zwecke der Totenausstattung verfertigt, die ihrem Aussehen und ihrer Bedeutung, aber nicht immer ihrem materiellen Werte nach der festlichen Ausstattung der Lebenden entsprechen soll (vgl. S. 351).

Wieviel von den einzelnen Stücken in Etrurien selbst verfertigt worden ist, läßt sich freilich nicht immer mit Sicherheit bestimmen. Die etruskischen Goldschmiede müssen frühe zu hoher technischer Meisterschaft gelangt sein (vgl. S. 389) und haben gerade in der älteren Epoche Hervorragendes geleistet. Allerdings sind auch viele der hier vertretenen Formen der Ringe, Ohrgehänge, Armbänder und Busengeschmeide griechischen Ursprungs. Gerade einige der reizvollsten Ohr- und Halsgehänge stimmen vollkommen überein mit Exemplaren, die in griechischen Gräbern gefunden wurden, so daß man auch die in Etrurien gefundenen Stücke für griechische Originalarbeiten wird halten müssen. Auch die mannigfachen goldenen Laubkränze finden ihre Vorbilder auf griechischem Boden; doch haben sie in Etrurien als Totenschmuck eine viel weitere Verbreitung als in Griechenland gehabt, was einen Rückschluß auf die Sitte der Lebenden erlaubt; die *coronae etruscae* sollen ja auch den Römern als Vorbild gedient haben für die Kränze, mit denen sie ihre Triumphatoren schmückten. Echt italisch (auch der Erfindung nach?) sind die Bullen, medaillonartige Kapseln von runder oder herzförmiger Gestalt, die aus dünnem Goldblech mit getriebenen Reliefs bestehen; sie waren bekanntlich eine Art nationales Wahrzeichen der Etrusker, von denen die Römer sie entlehnt haben. In den Reliefs der jüngeren Exemplare finden wir mehrfach griechische Typen dem kleinen Raume und dem etruskischen Geschmack in ähnlich gewaltsamer

Weise angepaßt, wie wir dies bei vielen Spiegelzeichnungen beobachten können.

Die Aufzählung der wichtigeren Stücke beginnt mit jener Vitrine, die sich unterhalb der an erster Stelle betrachteten Vitrine des Schrankaufsatzes (S. 390) befindet.

723 **Goldener Kranz von Lorbeerblättern.**

Vgl. Vitrine 7 und 8.

Mus. Gregor. I T. LXXXVIII (A I T. CXXVIII, 1). Vgl. Monum. ant. dei Lincei VIII (1899) S. 722 (Brizio).

724 **Dünnes Diadem aus Gold.**

Das Diadem hat die Form zweier gegeneinander gewandter Zweige mit grün smaltierten Myrthenblättern und Beeren aus buntem Smalt.

Mus. Gregor. I T. XCI (A I T. CXXXII), 2. Vgl. Fröhner Musées de France T. 35. Fontenay Les bijoux S. 392. Pollak, Goldschmiedearbeiten d. Sammlung Nelidow n. 2.

In der zweiten Vitrine (rechts von der zuerst betrachteten):

725 **Sieben goldene Kapseln.**

Diese Kapseln waren bestimmt, an einer Schnur aufgereiht um den Hals getragen zu werden. Auf dreien wiederholt sich die Darstellung eines bärtigen Mannes, der mit dem Hammer an einem Helm arbeitet (Hephaistos, der die Waffen des Achilleus fertigt?); auf zweien sehen wir einen Krieger, der mit dem Schwerte auf einen zu Boden gesunkenen, unbewaffneten nackten Jüngling eindringt. Zwei andere zeigen eine Stute, die eine nackte knabenhafte Figur beleckt, während diese ihr Euter gefaßt hat, um zu trinken: daneben steht ein nackter Mann, der das Pferd zu streicheln scheint und zugleich mit der L. den schlaff ausgestreckten l. Arm des Knaben ergreift. Vermutlich liegt der Mythus von Alope's ausgesetztem Sohn Hippothoon zugrunde, den die Stute seines Vaters Poseidon in Obhut nimmt; der nackte Mann wäre dann etwa der Hirte, der das Knäblein auffindet. Die Bullen dürften dem 2. oder 1. vorchristlichen Jahrhundert angehören (vgl. n. 726).

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. LXXXI (A I T. CXXVI), 1. Vgl. Panofka Atlas und Atlante S. 17f. Compte rendu de la commission archéol. St. Pétersbourg 1864 S. 169. Heydemann Pariser Antiken S. 13.

726 **Goldenes Halsgehänge.**

Das Halsgehänge ist mit den goldenen Kapseln n. 725 zusammen gefunden worden und stammt aus derselben Zeit wie jene. Die einzelnen Glieder des Gehänges sind abwechselnd mit dem Bild einer sitzenden Sphinx und einem Medusenkopf (im späten, veredelten Typus als Frauenkopf mit reichem Haar und Halsband) in Vorderansicht verziert.

Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 5.

In der dritten Vitrine:

727 **Feines Gehänge von Kettchen,** an denen Perlen, Frauenmasken (eine im Medusentypus), Blumen und Knospen befestigt sind.

Mus. Gregor. I T. LXXX (A I T. CXXV), 4.

728 **Goldene Rundscheiben mit Reliefs.**

In der Mitte unten: Scheibe mit Medusenkopf späteren Stils. Drei Scheiben zeigen einen schönen weiblichen Kopf im Profil (Typus des 4. Jahrhunderts), zwei kleinere die Figur einer Mänade in reifarchaischem Stil, die eine Lyra und eine Schlange in den Händen trägt.

Mus. Gregor. I T. LXXI (A I T. CXIX), LXVIIIa (A I T. CXVI). I T. LXX (A I T. CXVIII),2.

729 **Ohrgehänge** in Form runder Scheibchen, an denen Goldkugeln und Goldkörnchen angesetzt sind; vgl. auch Vitrine 7.

Mus. Gregor. I T. LXXIb, LXXII, LXXIIIb (A I T. CXIXb, CXX, CXXIb). vgl. Hadaczek Der Ohrschmuck d. Griechen u. Römer (1903) S. 61.

730 **Drei Bullenkapseln mit Reliefs.**

Wir sehen einen rücklings zusammenbrechenden jugendlichen Krieger, auf den ein Blitzstrahl herniederfährt, also wohl Kapaneus, den Zeus vor den Mauern Thebens mit seinem Donnerkeil vernichtet. Über die Bedeutung der Bullen vgl. S. 396.

Mus. Gregor. I T. LXIX (A I T. CXVII)b. Über Kapaneusdarstellungen vgl. Benndorf Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 193.

In der vierten Vitrine:

731 **Ohrgehänge** in Form zylindrischer Körbchen (sog. orecchini a baule).

Dieser Typus, der in Etrurien im 6. Jahrhundert v. Chr. besonders verbreitet war, erinnert in der Art seiner Verzierung an die bei Homer erwähnten mit Goldkörnern geschmückten Ohrgehänge (Ilias XIV 182. Odyssee XVIII 297).

Mus. Gregor. I T. LXXII (A I T. CXXI). Vgl. Fontenay Les bijoux S. 91 ff. Helbig Homer. Epos[2] S. 273. Martha L'art étrusque S. 567. Hadaczek Ohrschmuck d. Griechen u. Etrusker S. 58 f.

732 **Diadem:** Zweig mit Efeublättern (aus Goldblech geschnitten).

Mus. Gregor. I T. LXXXVIII (A I T. CXXIX), 2.

733 **Goldene Efeublätter und Knospen,** sowie größere und kleinere Scheiben, die durchlocht sind, um an Gewändern aufgenäht zu werden; vgl. auch Vitrine 5.

Mus. Gregor. I T. XC (A I T. CXXXI), 2.

In der fünften Vitrine:

734 **Goldenes Diadem aus dünnen Lorbeerblättern.**

Vgl. zwei ähnliche Stücke in der sechsten Vitrine.

Mus. Gregor. I T. LXXXVIII (A I T. CXXIX). I T. LXXXIX (A I T. CXXXI f.).

735 **Halsgehänge mit Eicheln und Kalbsköpfen** (von etwas plumper Art).

Aus Vulci. Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 5.

In der sechsten Vitrine:

736 **Große Bulle an einfacher Kette.**

In einer Grabvase zu Ostia gefunden. Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 4.

737 **Ringe mit Siegelsteinen.**

Unter den gravierten Steinen sind einige von hervorragender Schönheit. Beachtenswert sind auch die sog. Scarabäen, Steine, die nach ägyptischem Vorbild in Form von Käfern geschnitten sind und auf ihrer flachen Unterseite Darstellungen in vertieftem Schnitte tragen. Andere goldene Siegelringe liegen in der achten Vitrine.

Mus. Gregor. A I T. CXIII f.

In der siebenten Vitrine:

738 **Goldener Kranz von dichtgeschichteten Eichenblättern.** Ein zweiter gleichartiger Kranz liegt in der Vitrine 8.

Mus. Gregor. I T. LXXXVII (A I T. CXXVIII).

739 **Kettchengehänge mit goldenen Tierköpfen** und rechteckigen Fassungen für Steine.

Mus. Gregor., I LXXX (A I T. CXXV), 1.

740 **Ohrgehänge in Scheibenform mit Anhängsel.**

An zwei zusammengehörigen Exemplaren dieses reizvollen Typus hängt unter der Scheibe, die mit granulierten Halbkreisen und Punkthäufchen verziert ist, zwischen Kettchen eine Amphora; an einem dritten Exemplar, dessen Scheibe mit einer Rosette verziert ist, ist an Stelle der Amphora ein Hahn in smaltiertem Gold angebracht. Griechische Arbeit des 3. Jahrhunderts v. Chr.

Mus. Gregor. I T. LXXIV (A I T. CXXII). Vgl. Fontenay Les bijoux S. 109 114. Martha L'art étrusque T. I 7 u. 9. Helbig Collect. Barracco S. 53, T. 77. Hadaczek Ohrschmuck d. Griechen u. Etrusker S. 72.

741 **Große goldene Bulle mit Relief.**

Auf zwei dieser Bullen sehen wir ein geflügeltes Viergespann, auf dem ein bärtiger Mann und ein jugendlicher Schildträger (mit langem Haar) herniederzufahren scheinen (Zeus und Athena im Gigantenkampf?). Wie der Stil des Reliefs, der punktierte Bildgrund und das umrahmende Wellenornament zeigen, sind auch diese Bullen nicht älter als das 2. vorchristliche Jahrhundert. Eine dritte Bulla von übereinstimmender Größe und Arbeit, die wohl zu demselben Gehänge wie die beiden andern gehört hat, ist mit einer andern Reliefgruppe geschmückt: links sitzen, sich umschlungen haltend, eine

langbekleidete Frau und ein nackter Jüngling (wohl Venus und Adonis), rechts daneben ein Eros.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. LXXVIII (A I T. CXXIII), 2 u. 3. Vgl. Bulletin de l'acad. de Bruxelles 1842 S. 258 (De Witte). Braun Ruinen und Museen S. 792. Martha L'art étrusque S. 572.

742 **Zwei broscheartige Schmuckstücke.**

Diese außerordentlich fein gearbeiteten Stücke (das eine ist nur noch bruchstückweise erhalten) sind mit eingelegten Steinen und den Figuren lagernder Silene (aus getriebenem Gold mit Granulierarbeit) verziert, von denen zwei ganz, ein dritter teilweise erhalten sind. Zweifellos griechische Arbeit, wohl aus etwas älterer Zeit als die Ohrgehänge n. 740.

1837 in Vulci gefunden. Mus. Gregor. I T. LXXIIIa und LXXIc (A I T. CXXIa und CXIXc).

743 **Goldfibeln verschiedener Form.**

Einige der hier ausgelegten Fibeln gleich dem Typus der prähistorischen Bronzefibeln „a navicella"; andere sind in Granulierarbeit verziert. Mehrere darunter sind mit Sphinxfigürchen geschmückt (diese wohl erst aus hellenistischer Zeit). Eine bemerkenswerte Goldfibel auch in Vitrine 3.

Mus. Gregor. I T. LXIXf. (A I T. CXVIf.).

In der achten Vitrine:

744 **Zierliches Halsgehänge.**

Das Kettchen besteht aus kleinen aneinandergenähten Goldperlen, an denen goldene Granatäpfel hängen.

Mus. Gregor. I LXXIX (A I T. CXXIV), 5.

745 **Zwei sog. Lockenringe** aus spiralig gewundenem Golddraht.

Vgl. Jahrb. d. d. arch. Instit. XI 1896 S. 285 (Studniczka). Helbig, Homer. Epos[2] S. 243.

Aus dem Bronzensaal gelangt man durch einen Korridor, aus dem die früher daselbst ausgestellten antiken Objekte entfernt worden sind, in

Saal X.

In diesem Saal, der gegenwärtig (1911) dem Publikum noch nicht zugänglich gemacht ist, sollen in Zukunft alle Fundstücke des Grabes Regulini-Galassi (S. 352f.), die oben in der Reihe ihrer bisherigen Anordnung im Bronzensaal besprochen wurden, vereinigt aufgestellt werden. Dazu gehören auch die früher teils im Korridor, teils im Saal X ausgestellten:

746 (62, 64, 66, 176, 177, 179) **Bronzebeschläge von Möbeln.**

Daß diese in dem Grabe Regulini-Galassi gefundenen Fragmente die Verkleidung größerer Geräte bildeten, war schon früher erkannt

worden. Nach einer neueren Vermutung Pinzas gehört ein Teil der Bleche einem vierrädrigen Wagen, ein anderer zu einem thronartigen Sitzmöbel. Die Reliefs zeigen in orientalisierendem Stil Panther, Löwen, Rehe (in verschränkten Formen und verzerrten Bewegungen) und eine Sphinx. Auf dem einen erscheint ein auf den Hinterbeinen stehender geflügelter Löwe mit lotosgekröntem Menschenkopf (Sphinx), auf einem andern eine bekleidete Frauengestalt mit einer stilisierten Blume in Händen. Sie sind offenbar nicht original-phönikische Arbeiten, aber auch nicht griechischer Herkunft, sondern Produkte einer italischen Werkstätte, die nach ostgriechischen Vorbildern arbeitete.

Grifi Monum. di Cere T. VI 6—8. Mus. Gregor. I T. XVII (A I T. XVI). Vgl. Karo, de arte vascularia antiq. quaestiones S. 9. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII S. 89f.,99 (Pinza).

Außer den Fundstücken des Regulini-Galassischen Grabes sollen hier auch noch andere Stücke aus den ältesten Perioden etruskischer Kunst ausgestellt werden. Darunter verdienen besondere Beachtung:

747 **Bronzebeschläge mit getriebenen Darstellungen.**

Von den acht auf einer Holztafel vereinigten Streifen sind fünf mit figürlichen Darstellungen geschmückt; darunter sind zwei Paar gleichartige. Drei Streifen sind nur mit Ornamenten verziert; die Zugehörigkeit des einen Streifens (mit der Kette aufrechter Lotosknospen und Palmetten) muß wegen des abweichenden Charakters der Zeichnung in Zweifel gezogen werden.

Der erste und dritte Figurenstreifen sind identisch; sie zeigen in je dreimaliger Wiederholung die Begegnung von vier Frauen und fünf Männern (die man sich vielleicht von einem Kriegszug heimkehrend zu denken hat); alle haben in Gruß und Rede den einen Arm erhoben, der erste der Männer trägt in der gesenkten R. eine Keule, der vierte, der mit einem Speer bewaffnet ist, hält zwei Pferde, deren vorderes mit Halsgehängen geschmückt ist. Auf dem zweiten und dem (gleichartigen) vierten Streifen ist (ebenfalls in dreimaliger Wiederholung) eine Opferszene dargestellt. Auf einem Klappstuhl sitzt rechtshin ein Gott in langem Chiton (Dionysos?); zu diesem ist Hermes getreten, der durch Fußflügel und Flügelhut gekennzeichnet ist und in der R. eine Lanze hält; weiter rechts erwartet neben einem Altar ein kahlköpfiger Silen, der durch Schweinsohren, Pferdeschwanz und Pferdehufe gekennzeichnet ist, mit einer Schale in der L. und einem Schlachtmesser in der R. die zwei Opfertiere (Rehe oder Ziegen trotz ihrer hohen Beine?), welche von fünf Silenen (des gleichen Typus) in feierlichem Zuge herbeigeführt werden. Der erste hält ein Beil (?), der zweite bläst die Doppelflöte, der dritte trägt einen Weinschlauch, der vierte eine Amphora, der fünfte hat in der R. ein Messer, in der gesenkten L. drei stabartige Gegenstände.

Von noch eigenartigerem Interesse ist der unterste Figurenstreifen, der in fortlaufender, leider nicht vollständiger Darstellung Szenen aus dem Kampfe der Götter und Giganten vorführt. Links hockt, von vorn gesehen, breitbeinig eine männliche Figur (vielleicht ein Satyr, doch ist sein Fuß hier nicht als Huf gebildet); rechtshin sehen wir zwei Giganten, deren Beine von einer aus dem Boden aufsteigenden Doppelranke in eigentümlicher Weise umstrickt werden, so daß der vordere schon zusammenknickt. Ihnen gegenüber kämpft ein nur teilweise erhaltener Gott (Dionysos oder Hephaistos?), dann folgt der speerschwingende Hermes (am Hute kenntlich), der einen vor ihm auf die Knie niedergesunkenen, um Gnade flehenden Giganten an der Gurgel gepackt hat — an diesem ist die Bekleidung (kurzer Leibrock und Panzer) noch besonders deutlich zu erkennen. Daneben liegt unter einem Felsblock tot hingestreckt ein anderer Gigant; über seinem Kopfe hinweg dringt ein eng zusammengehöriges Kämpferpaar (Artemis und Apollon?) vor, beide zücken mit der R. das Schwert und strecken die L. nach einem Giganten aus, der eben von einem andern Gott (Poseidon?) niedergestoßen wird. Weiter rechts sehen wir Zeus, der den Blitz gegen einen in wehrlosem Schrecken zusammenbrechenden Giganten schwingt, und neben ihm Hera (mit spitzer Haube auf dem Kopfe), die den Fuß auf einen besiegten Gegner gesetzt hat, davor Athena, die einen Giganten an der Schulter gepackt hält, während sie in der R. den ausgerissenen Arm eines Feindes schwingt. An vorderster Stelle erscheint Herakles mit umgeknüpftem Fell, der in der vorgestreckten L. den Bogen hält, in der R. die Keule schwingt, vor ihm ist ein Gigant in die Knie gesunken; ganz rechts sind noch von einem kämpfenden Gott die Unterbeine und die r. Hand, die einen Speer mit einer Schleife schwingt, erhalten (Dionysos oder Ares?).

Diese Streifen bildeten offenbar die Bekleidung eines hölzernen Behälters (einer Truhe oder Ciste). Die ursprüngliche Anordnung und Länge der Streifen läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Stücke von Bronzeblechen, die mit denselben figürlichen Stempeln verziert sind und offenbar aus demselben Funde stammen, sind in das Kirchersche Museum (Saal LIV) und in das Louvre-Museum gelangt; sie könnten möglicherweise von einem Gegenstück des Behälters stammen, den die Blechstreifen des Mus. Gregoriano schmückten, aber wahrscheinlich ist, daß sie mit diesen letzteren unmittelbar zusammengehören und von einem und demselben Stücke herrühren. Die Streifen mögen so übereinander angeordnet gewesen sein, daß der Gigantenkampf die Mitte einnahm, dann beiderseits nach oben und unten erst ein Streifen mit den Silenen, dann einer mit den Kriegern und Frauen folgte und ein Palmettenstreif abschloß.

Die Zierformen der Bleche zeigen durchaus griechischen Charakter, auch die figürlichen Typen sind in deutlicher Abhängigkeit von der

altionischen Kunst des späteren sechsten Jahrhunderts. Doch scheinen mancherlei fremdartige Elemente in den Reliefs von Bomarzo die Annahme auszuschließen, daß wir es hier mit einem originalen Erzeugnis ostgriechischer Künstler zu tun haben. Wahrscheinlich sind auch diese Stücke in Großgriechenland, in Kampanien oder in Etrurien selbst hergestellt in einer Werkstatt, die in unmittelbarer Abhängigkeit von griechischen Vorbildern arbeitete.

In Bomarzo (im Jahre 1832?) gefunden. Mus. Gregor. I T. XXXIX (A I T. LXXXVI). Antike Denkmäler herausg. vom archäolog. Institut I T. 21. Vgl. Mayer, Giganten und Titanen S. 339ff.; Römische Mitteil. d. arch. Instit. III S. 176 (Dümmler). Schumacher Pränestin. Ciste zu Karlsruhe S. 57f. Journ. of hellenic stud. XIII S. 258 (Bather). Die drei Fragmente des Louvre-Museums (Longpérier, Notice des bronzes n. 366) wiederholen die Stempel des ersten Streifens, vgl. Panofka Collection Pourtalès (Titel-Vignette), Bull. de la soc. des antiqu. de France 1892, S. 151 (Michon). Im Kircherschen Museum sind Bruchstücke von Wiederholungen aller drei figürlichen Darstellungen und eines Ornamentstreifens erhalten (vgl. Schumacher a. a. O.).

Saal XI.

In diesem Saale, der gegenwärtig (1911) der Besichtigung noch nicht zugänglich ist, sind in der Mitte in zwei Schränken die in Chiusi und Umgebung gefundenen Objekte der 1902 dem Papste Leo XIII. geschenkten Sammlung Giov. Paolozzi aufgestellt (meist geringwertige Tongefäße, zwei etruskische Aschenurnen und anderes).

In den Schränken an den Wänden ist in vorläufiger Aufstellung die (1899 vom Vatikan erworbene) **Sammlung Falcioni,** deren Bestand zum größten Teil aus Viterbo und Umgebung stammt, untergebracht, vereinigt mit etlichen Stücken aus dem älteren Bestand der vatikanischen Sammlungen. Hervorzuheben sind im Schranke an der linken Wand einige prächtige **Goldschmiedearbeiten:** eine Halskette mit figürlich geschmücktem Anhänger, Lockenringe, mannigfaltige Arten von Ohrgehängen, ein kostbares griechisches Haardiadem (wohl aus dem 5. Jahrhundert), das aus einzelnen figürlich gezierten Plättchen zusammengesetzt ist, ein breites, zweiteiliges, goldenes Armband, Fingerringe usw.

Über die Sammlung Falcioni vgl. Ann. d. Inst. 1876 S. 250 (G. Körte).

Vor dem Schranke steht eine steinerne Basis aus Vulci, die laut der Inschrift der ordo et populus Vulcentium gestiftet hat (4. Jahrhundert n. Chr.).

Mus. Gregor. I T. CVI (A II T. CVI), 2. Corp. Inscr. Lat. XI 2923.

Im Schranke unter dem Fenster der rechten Wand sind verschiedene Bronzegefäße und Bronzegeräte vereinigt, ferner Stücke von aes rude und aes signatum, Bleitesserae, bronzene Stempelmatrizen usw.

Im Schranke daneben sind tönerne Votivfüße, verschiedene Tongefäße, mannigfach geformte Tonlampen, Ziegelsteine und bleierne Wasserleitungsröhren mit Stempeln untergebracht.

Vor dem Kasten liegt auf einer Säulentrommel eine kapitellförmige Steinplatte mit etruskischer Inschrift. Sie bildete wohl den oberen Abschluß eines ähnlichen Grabmales wie n. 430 (S. 274).

Aus der Nekropole von Vulci. Mus. Gregor. I T. CV (A II T. CV), 2. Fabretti Corp. Inscr. Ital. 2181. Corssen Sprache der Etrusker I S. 591. Deecke Etrusk. Forschungen III S. 142.

In den Vitrinen an den Wänden sind Terrakotten und Vasen der Sammlung Falcioni, sowie etliche Vasen aus dem älteren Bestand der vatikanischen Sammlungen aufgestellt. Unter den Terrakottenstatuetten ist beachtenswert die Karikatur eines Lesenden, sowie ein Gefäß in Form eines auf einer Kline gelagerten Silens, der sich auf einen Weinschlauch aufstützt.

Unter den Tongefäßen sind einige unteritalische Gattungen durch charakteristische Exemplare vertreten, so die eigentümlichen apulischen Krüge mit zwei zweiteiligen Henkeln, die mit weißen Ornamenten bemalten sog. Gnathia-Vasen, die „megarischen", mit Weinlaubrelief verzierten Becher. Neben Buccherogefäßen verschiedener Art und einigen Amphoren mit aufgemalten etruskischen Inschriften stehen hier auch einige attische rotfigurige Gefäße, darunter eine Amphora (Pelike) mit der Darstellung des Theseus, der in Gegenwart von Ariadne den Minotauros tötet, (früher im Museo Gregoriano II T. LXII = A II T. LXVI, 2), sowie ein Krater (früher in der vatikanischen Bibliothek) mit einer noch nicht sicher gedeuteten mythologischen Darstellung („Rückforderung der Helena durch Odysseus" nach Engelmann, Archäologische Studien zu den Tragikern S. 16).

Auf dem Postament links von der Eingangstüre stehen vier durch ihre vorzüglich erhaltene Bemalung ausgezeichnete **Aschenurnen** mit etruskischen Inschriften (aus Benedetto alle coste bei Chiusi). Drei davon haben noch ihre Deckel mit den darauf gelagerten Porträt-Figuren (Mann, Frau, Jüngling, die offenbar einer und derselben Familie angehören), bewahrt.

Die früher in diesem Saale ausgehängten, auf Leinwand hergestellten K o p i e n n a c h W a n d g e m ä l d e n d e r G r a b g e m ä c h e r v o n C o r n e t o (Tarquinii) sind vorläufig in dem an den Saal XI anstoßenden, gegenwärtig (1911) noch als Magazin verwendeten Raume untergebracht. Es sind hier Kopien nach Gemälden der sog. tomba del morto, der tomba del corso delle bighe (tomba Stackelberg), der tomba Querciola, der tomba del triclinio (grotta Marzi), der tomba delle iscrizioni (tomba delle camere finte) und der tomba del barone vorhanden; außer diesen Cornetaner Bildern befindet sich hier noch die Kopie eines Gemäldes aus einem Vulcenter Grabe (Grab Campanari).

Eine genauere Beschreibung dieser Bilder nebst literarischen Nachweisen ist in der zweiten Auflage des Helbigschen Führers durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II S. 395 gegeben; vgl. jetzt auch v. Stryk, Studien über die etrusk. Kammergräber (1910).

Wir wenden uns zurück durch den großen Bronzensaal IX in das neben dem Eingangsraum links gelegene Zimmer, durch das man zur Eingangshalle (S. 270) zurückkehrt.

Zwölftes Zimmer.

Der Schrank in der Mitte enthält eine Reihe antiker Bronzegegenstände, insbesondere einige große Gefäße mit schönen Henkelattachen (darunter Herakleskopf mit Löwenfell), ferner:

748 **Bronzene Schüsseln** (zum Teil mit etruskischen Inschriften).

Sie stammen aus dem Grabe der Herennier in Bolsena (Volsinii) und sind von Pius IX. aus dem Besitze des Marchese Ravizza erworben worden. Vgl. Bullet. d. Instit. 1857 S. 53; 136; 1858 S. 184. Corssen Sprache der Etrusker S. 360 T. 8.

749 **Statuette eines Haruspex (Opferbeschauers)** (im ersten Fach).

Der bartlose, langhaarige Haruspex trägt eine hohe spitze Mütze und eine eng anliegende ärmellose Tunica, auf der (über dem l. Bein) eine etruskische Inschrift läuft, ferner einen breitsaumigen Mantel, der vorne mit einer großen Bügelfibula befestigt ist.

Angeblich in einem Grabe an dem Tiber gefunden. Mus. Gregor. I T. XLIII, 2 Dennis Cities and cemeteries² II S. 478. Martha L'art étrusque S. 506. Vgl. Corssen Sprache der Etrusker I S. 641. Fabretti Corp. Inscr. ital. 2614,3.

750 **Reliefprotome einer Gottheit mit pantheistischen Symbolen** (im zweiten Fach).

Der bärtige Gott, dessen Kopftypus aus dem Zeusideal abgeleitet ist, hält in der R. einen Pinienzapfen, in der L. einen Baumzweig, um den sich eine Schlange windet; auf seiner Schulter sitzt ein Adler, auf seiner Brust ist ein achtteiliger Opferkuchen, darunter ein stiertötender Mithras, daneben ein Krater und ein Widderkopf angebracht. Offenbar liegt hier eine Übertragung von Symbolen des Sabazios - Mithraskultus auf eine griechisch - römische Gottheit (Sabazios-Zeus) vor, wie ja derartige Verschmelzungen verschiedenartiger Götter und Kulte in der späteren Kaiserzeit häufig begegnen, vgl. n. 751.

751 **Bronze-Blech mit der Reliefbüste einer männlichen Gottheit von barbarischem Charakter.**

Der bärtige Gott trägt Ärmelgewand und Mantel, auf dem Haupte eine phrygische Mütze. Er hält einen Pinienzapfen in der R. und einen von Schlangen umwundenen Stab (Fackel?) in der L. Wir haben

hier wie in n. 750 eine Gottheit in synkretistischer Auffassung zu erkennen, vielleicht Sabazios. Das Stück ist eine provinziale grobe Arbeit etwa des ausgehenden dritten Jahrhunderts n. Chr. Es ist ebenso wie n. 750 neuerdings für ein Werk der gallo-römischen Kunst erklärt worden.

Beide Stücke angeblich aus Bolsena. Cumont Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra II S. 259f. Rev. archéol. 1892 I S. 189 T. X. Vgl. Blinkenberg Archäologische Studien (1904) S. 98, 112.

In der Vitrine vor dem Fenster: Elfenbeinsachen, darunter mehrere Haarnadeln (einige, die in eine Hand oder eine Sphinx endigen), Löffel und Würfel; ferner:

752 **Kleine zylindrische Elfenbeinbüchse mit Reliefs.**

Neben hockenden Sphinxen sehen wir einen unbärtigen, langhaarigen Mann in kurzem Gewand zwischen zwei aufrechten Löwen. Die ägyptisierenden Elemente dieser Reliefs zeigen, daß das Büchschen, dessen Deckel und Boden fehlen, etwa um die Mitte oder in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. in einer stark von Ägypten beeinflußten Werkstatt (vielleicht Cypern?) verfertigt worden ist.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. II T. CVI (A I T. VIII), 9 u. 10. Vgl. Athen. Mitteil. d. d. arch. Instit. XV S. 100 (Brückner). Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXII S. 123 (Pinza).

753 **Bruchstücke eines elfenbeinernen Kästchens.**

Das Fragment eines Plättchens zeigt ein der Büchse n. 752 stilverwandtes Relief: ein Mann würgt ein großes katzenartiges Tier. Von dem oberen Rande und dem Deckel des Kästchens rühren die kleinen Figürchen liegender Löwen und die zwei Hälften einer geflügelten Sphinx (deren Kopf fehlt) her.

Aus dem Grabe Regulini-Galassi. Mus. Gregor. II T. CVI (A I T. VIII), 4—16 Kanzler Avori del Mus della Biblioth. Vatic. tav. d' app. 11, 13, 17, 23f., 26, 28. Vgl. Röm. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXI S. 320 (Pollack), XXII S. 123 (Pinza).

754 **Altertümliche elfenbeinerne Reliefplättchen.**

Von den Plättchen, die zu ähnlichen Kästchen, wie die Bruchstücke n. 753, gehört haben werden, zeigt eines zwei liegende große Hunde, ein anderes ein liegendes Rind, ein drittes zwei Tauben zu Seiten eines palmartigen Strauches.

Aus Vulci. Mus. Gregor. II T. CVII (A II T. XCIX). Vgl. Röm. Mitteil. d. archäol. Instit. XXI S. 320 (Pollack).

Im **Glasschrank** beim Ausgange rechts:

755 **Kleine Marmorskulpturen und Bronzen römischer Zeit.**

Hervorzuheben sind unter ersteren eine Hygieia und ein Asklepios, beide ohne Kopf (im vierten Fach), eine kleinere ebenfalls

kopflose Hygieiastatuette (im dritten Fach), unter den Bronzen (drittes Fach) die Statuetten eines bärtigen Dionysos in reicher Gewandung mit dem Thyrsos in der R., eines sitzenden Kronos, einer (wohl mit dem Dionysos zusammengehörenden) Isis, eines sitzend ausruhenden Herakles, eines sitzenden Apollon mit der Lyra, eines ausschreitenden Ares (mit Helm, Schild und gezücktem Schwert), eines Laren mit Patera und Füllhorn.

Zur Hygieia vgl. Röm. Mitteil. d. Inst. XXIV 191 (Amelung). Zum Kronos: Roschers Lex. d. Mythol. III S. 1562; Holtzinger-Amelung Moderner Cicerone Rom I S. 317. Zum Apollon: Overbeck Kunstmythologie IV Apollon S. 203.

Ein kleiner Nebenraum links vor dem Ausgang ist zur Veranschaulichung einer etruskischen Grabkammer (einer sogenannten tomba a camera) benutzt; vor ihrem Eingang lagern als Wächter der Totenruhe zwei Löwen aus Nenfro. Im Innern sind an den Wänden steinerne Bänke angebracht, auf denen die Leichen niedergelegt wurden, umgeben von Vasen und allerlei Geräten des täglichen Gebrauches; ähnliche Geräte sind auch an den Wänden befestigt.

Die Löwen wurden am Eingang eines Vulcenter Grabes gefunden. Mus. Gregor. I T. XCVII (A II T. CI), 6.

Der Kapitolsplatz.

· Den Mittelpunkt des Platzes bildet eine **bronzene Reiterstatue des Mark Aurel**[1]), die sich früher auf dem Lateransplatze befand[2]) und unter Paul III. 1538 nach Michelangelos Rat auf ihren gegenwärtigen Standort versetzt wurde.[3]) Der Kaiser reitet ein schweres Pferd von, wie es scheint, nordischer Rasse und streckt, Friede gebietend, den r. Arm vor. Die Basis, auf der die Statue steht, soll von Michelangelo entworfen sein. Der um die Mitte des 12. Jahrhunderts abgefaßte und unter dem Namen der Mirabilia bekannte Romführer gibt an, daß auf der ursprünglichen Plinthe unter dem erhobenen r. Vorderhufe des Pferdes die kleine Figur eines Königs mit auf dem Rücken gebundenen Händen angebracht gewesen sei. Es liegt kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln. Mark Aurel wäre hiernach dargestellt, über einen besiegten Barbaren, etwa einen Parther, hinwegreitend — ein Motiv, das in der Kunst der Kaiserzeit mancherlei Analogien findet. Ja die Statue selbst scheint noch eine Spur von einem derartigen Beiwerke bewahrt zu haben. An dem erhobenen Vorderhufe ist nämlich ein Stück eingesetzt. Der Gedanke liegt nahe, daß eine auf der ursprünglichen Plinthe angebrachte Nebenfigur an dieser Stelle mit der Hauptfigur verbunden war. Die Statue hat im Mittelalter mehrfache Restaurationen erfahren. Diesen Restaurationen wird es zuzuschreiben sein, daß die Figur des Reiters in unnatürlicher Weise nach rechts überhängt.[4])

Die Balustrade, die den Kapitolsplatz nach der Piazza Aracoeli zu abschließt, wurde unter Pius IV. aufgeführt. Sie war 1565 vollendet[5]) und erhielt allmählich ihren gegenwärtigen Skulpturenschmuck.

Die beiden **Kolossalstatuen der Dioskuren**[6]) (deutlich als ergänzt erkennbar: die Schnauzen und die Beine der Pferde), die unter Pius IV., wie es scheint im Ghetto bei dem Baue der Synagoge, gefunden

---

1) Codex Escurialensis ed. Egger-Michaelis (Sonderschriften des österr. arch. Instituts in Wien IV) p. 96f. fol. 31 v. De Cavalleriis antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1585) I, II T. 68. Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1681) II 6. Piranesi statue antiche T. 22. Righetti descrizione del Campidoglio II 384. Bernoulli römische Ikonographie II 2 p. 165 n. 1, p. 182. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 369. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 221—222. Cherbuliez athen. Plaudereien (übers. v. J. Riedisser) p. 58f. mit Abb. und p. 301 (Nachwort von Amelung). Domaszewski Geschichte d. röm. Kaiser, Titelbild des 2. Bandes (vgl. p. IV). Petersen Vom alten Rom[4] p. 190 Abb. 151.

2) Die Literatur hierüber im Bull. della comm. arch. comunale 1892 p. 42 not. 1. Rassegna d'arte 1910 p. 9—11.

3) Röm. Mitteilungen VI (1891) p. 27—28. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 185—186.

4) Eranos vindobonensis (Wien 1893) p. 56—59.

5) Römische Mitteilungen VI (1891) p. 33.

6) Clarac V pl. 812 n. 2044, 2045. Weiteres in den Römischen Mitteilungen VI p. 44 Anm. 134.

worden waren[1]), lagen in jenem Jahre noch unrestauriert hinter der Balustrade. Sie wurden später von dem Bildhauer Valsoldo ergänzt und 1583 auf den Abschnitten der Balustrade aufgestellt, zwischen denen die von der Piazza Aracoeli emporführende Cordonata in den Kapitolsplatz mündet.[2]) Die Figuren sind als Dioskuren durch den das Haupt bedeckenden Pileus und durch das neben jeder befindliche Pferd kenntlich. Die Pferde sind im Verhältnis zu den Jünglingen zu klein nach dem Prinzipe der alten Kunst, die Hauptfigur selbst auf Kosten der Naturwahrheit hervorzuheben. Jeder der Dioskuren hielt mit der einen Hand sein Pferd an einem Zügel, den wir uns vermutlich aus Bronzeblech ausgeführt zu denken haben, mit der anderen Hand einen bronzenen oder hölzernen Speer. Die Ausführung ist ganz dekorativ und sehr unbedeutend. Im Altertum waren die beiden Statuen vermutlich als ideale Wächter zu beiden Seiten eines monumentalen Einganges aufgestellt.

Im Jahre 1584 wurde die **erste Meilensäule** einer römischen Heerstraße auf der Balustrade aufgestellt. Da sie nicht an der ursprünglichen Stelle gefunden wurde, so wissen wir nicht, ob sie wie man gewöhnlich annimmt, von der Via Appia oder von einer anderen Straße stammt. Von den beiden darauf angebrachten Inschriften bezieht sich die eine auf eine unter Vespasian 70 n. Chr., die andere auf eine unter Nerva vorgenommene Restauration jener Straße. Diese Säule erhielt ihren gegenwärtigen Platz an dem dem Palazzo Caffarelli zunächst liegenden Ende der Balustrade i. J. 1692.[3]) Als Gegenstück wurde damals an dem entgegengesetzten Ende der Balustrade eine moderne Säule angebracht. Man ersetzte diese 1848 durch die antike **siebente Meilensäule** der Via Appia, die in demselben Jahre an Ort und Stelle in der Tenuta Torricola bei Casal rotondo gefunden und von ihrem Besitzer, dem Marchese Giustiniani, der Stadt Rom geschenkt worden war. Auch diese Säule ist mit zwei Inschriften versehen, die sich auf Restaurationen unter Vespasian und Nerva beziehen.[4])

Im Jahre 1591, unter Sixtus V., folgten die beiden unter den Namen der **Trofei di Mario** bekannten, marmornen Tropäen. Sie standen bis dahin innerhalb der Nischen des Fontänenbaues, dessen

1) Röm. Mitt. VI p. 33. Nach einer Inschrift, die auf der Rückseite der Basis des rechts (von Piazza Aracoeli aus) stehenden Dioskuren angebracht ist, wären die beiden Statuen **unter** den Trümmern des Theaters des Pompeius gefunden. Doch scheint die im obigen mitgeteilte Provenienzangabe des Flaminio Vacca (Berichte der philol.-histor. Classe der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 70 n. 52) glaublicher, da Vacca über die Entdeckung der beiden Statuen als Augenzeuge berichtet.

2) Röm. Mitt. VI p. 33, p. 44.

3) Corp. inscr. lat. X 1 n. 6812, 6813 (vgl. X 2 p. 991). Römische Mitteilungen VI p. 44, p. 55.

4) Corp. inscr. lat. X 1 n. 6817, 6818. Röm. Mitt. VI p. 55 Anm. 184.

Ruine sich auf der Piazza Vittorio Emanuele erhalten hat.[1]) Da dieser Bau auf i. J. 226 n. Chr. geschlagenen Münzen des Severus Alexander[2]) abgebildet ist, so hat man darin richtig das Nymphaeum Alexandri erkannt, das die Regionarier als in jener Gegend gelegen anführen, eine Annahme, die dadurch bestätigt worden ist, daß sich unweit der auf der Piazza Vittorio Emanuele befindlichen Ruine Bleiröhren mit dem Namen des Severus Alexander gefunden haben.[3]) Doch können die in den Nischen jenes Fontänenbaues aufgestellten Tropäen unmöglich zur Zeit des Severus Alexander gearbeitet sein. Die wohl erwogene Anordnung der verschiedenen Waffen- und Rüstungsstücke macht einen ebenso klaren wie prächtigen Eindruck. Die Ausführung ist sorgfältig und eingehend, ohne sich jedoch ins Kleinliche zu verlieren. Ein Blick auf den Bogen des Septimius Severus lehrt, daß die Plastik des dritten Jahrhunderts nicht mehr fähig war, ein so gelungenes dekoratives Ensemble herzustellen. Die Tropäen sind vielmehr zur Zeit des Domitian ausgeführt. Ein zuverlässiger Gewährsmann[4]) berichtet, daß er an einem der beiden Exemplare auf der unteren Seite der Plinthe eine Inschrift gelesen habe, die angibt, daß der Marmorblock, der dabei zur Verarbeitung kam, unter Kaiser Domitian von einem Freigelassenen eingeliefert wurde, von dessen Namen sich die erste Silbe -Cres- erhalten hatte. Außerdem zeigt die Dekoration der beiden Tropäen eine nahe Verwandtschaft mit der des Titusbogens. Endlich wissen wir, daß Domitian behufs der Verherrlichung seiner Kriegstaten eine große Zahl von Monumenten aufführen ließ.[5]) Nach alledem scheint die Annahme begründet, daß die beiden Tropäen bereits für eines dieser Monumente gearbeitet und später zur Dekoration des nach Severus Alexander genannten Nymphaeums abermals verwendet wurden.

Vor dem auf der Balustrade rechts (von der Piazza Aracoeli aus) angebrachten Tropäon steht eine weibliche Figur mit auf den Rücken gebundenen Händen, offenbar die Personifikation eines besiegten Volkes, und rechts wie links von ihr ein geflügelter Jüngling. Auf jeder Schulter der Frau ruht mit dem oberen Rande ein Schild, der auf beiden Seiten von den Jünglingen gestützt wird. Zu den Füßen der Frau sieht man zwei anscheinend flügellose Kinder, die offenbar

1) Du Perac i vestigi dell' antichità di Roma (Roma 1575) pl. 27 (hier die Ruine des Nymphaeums mit dem noch in den Nischen befindlichen Tropäen). Righetti descrizione del Campidoglio II 387. von Bienkowski de simulacris barbararum gentium apud Romanos p. 39 f. Fig. 19. Maass die Tagesgötter p. 67 ff. Fig. 5. 6. Weiteres in den Römischen Mitteilungen VI (1891) p. 44. Vgl. Revue numismatique VIII (1842) p. 332—339. Lanciani i comentarii di Frontino p. 171—172. Röm. Mitteil. XIV (1899) p. 255—259. XVIII (1903) p. 15 Anm. Jatta le rappresentazioni figur. delle provincie p. 39 n. 3.

2) Cohen médailles impériales IV² p. 449 n. 479 (= Revue numismatique VIII pl. XVI 1), p. 431 n. 297—303 (n. 303 = Rev. num. VIII pl. XVI 2).

3) Mitteilung von R. Lanciani.

4) Celso Cittadini bei Martinelli Roma ex ethnica sacra (Roma 1653) p. 430. Vgl. Ann. dell' Inst. 1870 p. 111.

5) Sueton. Domitianus 13.

dem überwundenen Volke angehören; das links befindliche Kind erhebt den l. Arm zu der Frau, während das andere knieend dargestellt war. An dem links aufgestellten Tropäon haben sich Reste von drei geflügelten Knaben erhalten, die sich, wie es scheint, mit der Anordnung der Rüstungsstücke beschäftigten.[1])

Da Domitian in der erwähnten Plintheninschrift den Titel Germanicus führt, da ferner der Kopf der Personifikation, die vor dem rechts angebrachten Tropäon dargestellt ist, an Typen erinnert, die man mit größter Wahrscheinlichkeit für Germanenfrauen erklärt hat, da endlich der Pelzmantel, der den Mittelpunkt des links angebrachten Tropäons bildet, auf ein in dem mittleren Europa ansässiges Volk hinweist, so liegt es nahe, die beiden Tropäen zu dem Feldzuge, den Domitian gegen die Chatten unternahm, oder zu dem Siege, den er über den mit den Germanen verbündeten, aufrührerischen Statthalter von Obergermanien, Lucius Antonius Saturninus, davontrug, in Beziehung zu setzen.[2]) Die Amoren drücken die Freude über den glücklichen Erfolg der römischen Waffen und den dadurch gewährten Zustand aus.

Der plastische Schmuck der Balustrade erhielt im wesentlichen seinen Abschluß unter Innocenz X. Dieser Papst ließ darauf zwei Statuen anbringen, die, wie es scheint, auf dem Quirinal in den Thermen des Constantin gefunden worden waren und zuletzt auf der von dem Kapitolsplatze nach S. Maria Aracoeli emporführenden Treppe gestanden hatten. Die beiden Statuen sind von derselben Hand und vermutlich als Gegenstücke gearbeitet. Die eine — neben dem siebenten Meilenstein der Via Appia — zeigt auf der Plinthe die Inschrift CONSTANTINVS AVG; auf der Plinthe der anderen liest man CONSTANTINVS CAES. Hiernach stellt jene Constantin den Großen, die zweite dessen gleichnamigen Sohn dar, der zu Lebzeiten seines Vaters den Cäsarentitel führte. Das stabartige, unten in einen Knauf endigende Attribut, das Constantin der Große in der L. hält und von dem sich nur der untere, an dem Stamme festsitzende Teil erhalten hat, war offenbar ein Zepter. Man erkennt noch an den l. Schultertroddeln des Panzers die Stelle, an der der abgebrochene obere Teil den Körper berührte. Dieses Zepter war vielleicht von einem Adler gekrönt, einem Schmucke, dem wir seit der Zeit Constantins häufig an den Zeptern der Kaiser wie ihrer Stellvertreter begegnen.[3])

---

1) Vgl. dazu zwei Goldmedaillons: Dressel fünf Goldmed. aus d. Funde vo Abukir T. I B, II C p. 8 u. 10; Journal internat. d'arch. numism. X 1907 T. X 1, 2; XI 1

2) Römische Mitteilungen VIII (1893) p. 215—216.

3) Clarac V pl, 980, 2526, u. 2527. Weiteres Röm. Mitt. VI (1891) p. 31 Anm. 87, XIII (1898) p. 254 Anm. 31 und bei Bernoulli römische Ikonographie II 3 p. 217 n. 2, p. 235—236. Die Statue Constantins des Großen auch im Album de Pierre Jacques ed. S. Reinach pl. 47 p. 126, bei Mongez iconographie romaine pl. 62 n. 1—3, vol. IV p. 113 und Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 72, 414 p. 100; ihr Kopf bei Schneider das alte Rom T. XIII 1. Vgl. Corpus inscr. lat. VI 1 n. 1149, 1150. Röm. Mitt. VI p. 31, p. 49, p. 52, XIII p. 252—254, XXVI p. 310c.

Vor der Fassade des Senatorenpalastes sieht man zwei als Pendants gearbeitete **Kolossalstatuen von Flußgöttern**, deren jede ein ebenso reich wie geschmackvoll verziertes Füllhorn hält.[1]) Die dekorative aber effektvolle Ausführung deutet auf die erste Kaiserzeit. Die beiden Statuen standen während des Mittelalters auf dem Quirinal in der Nähe der Rossebändiger. Im Jahre 1527 werden sie als vor dem Konservatorenpalaste, 1550 zum erstenmal als an ihrem gegenwärtigen Standorte befindlich angeführt.[2]) Der links angebrachte Flußgott stützt sich mit dem l. Unterarme auf eine Sphinx, stellt also ohne Zweifel den Nil dar (deutlich als ergänzt erkennbar: der l. Augenknochen, die Nase, die Lippen, die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit dem Ruder, der vordere Teil des r. Fußes). In dem Gegenstücke haben wir offenbar den Tiber zu erkennen (ergänzt: die Nase, beinah sämtliche Finger der r. Hand die Zehen des l. Fußes, die Figuren der beiden Zwillinge, an dem Tiere die Schnauze). Die ältesten Berichterstatter erkennen in dem Tiere, auf das sich diese Statue stützt, einen Tiger und bezeichnen den Flußgott als Tigris. Man hat neuerdings diese Bezeichnung wieder aufgenommen und vermutet, daß das Tier zwischen 1565 und 68 zu einer Wölfin umgearbeitet und die Statue hierdurch in eine Figur des Tibers verwandelt worden sei.[3]) Doch müßte die Zusammenstellung des Nil und des Tigris auf römischem Boden notwendig befremden, wogegen für die des Nil und des Tibers mancherlei Analogien vorliegen (vgl. n. 34). Außerdem ist das Tier durch die Formen des Körpers wie durch das volle Haar deutlich als Wolf oder Wölfin kenntlich. Der moderne Restaurator war bemüht, den Kopf dem der kapitolinischen bronzenen Wölfin (n. 983) möglichst anzunähern. Er hat die Vorderseite des Schädels in diesem Sinne überarbeitet und dem von ihm angesetzten Schnauzenstücke eine ähnliche Form gegeben, wie sie jener Bronzefigur eigen ist.

In der zwischen den beiden Flußgöttern angebrachten Nische befindet sich eine sitzende Statue der Pallas aus rotem Porphyr (vgl. n. 228).[4]) Sie erhielt diesen Platz i. J. 1593. Obwohl die Statue durch die ihre Brust bedeckende Aigis deutlich als Pallas charakterisiert ist, hielt man sie doch für eine Dea Roma. Damit sie die Nische besser ausfülle, wurde ihr ein von moderner Hand gearbeiteter Haufen von Waffenstücken untergeschoben, eine Zutat, infolge deren die volkstümliche Bezeichnung der Statue als „Roma trionfante" entstand.[5])

---

1) Codex Escurialensis ed. Egger-Michaelis (Sonderschriften des österr. arch. Instituts in Wien IV) p. 143 ff. fol. 58 v. Papers of the British school in Rome III 1906 p. 300 f. Fig. 3.. Clarac V pl. 748, 1810; 749, 1819. Weitere Literatur in den Römischen Mitteilungen VI (1891) p. 25 Anm. 71.

2) Römische Mitteilungen VI (1891) p. 25—26, p. 29—30; XIII (1898) p. 254—257.

3) Römische Mitteilungen VI (1891) p. 26, 33—34.

4) Clarac V pl. 768, 1904. Weiteres in den Röm. Mitt. VI (1891) p. 48 Anm. 157, wo auch die einander widersprechenden Fundangaben zusammengestellt sind.

5) Röm. Mitt. VI p. 48.

Das kapitolinische Museum.

Ein wissenschaftlicher illustrierter Katalog dieses Museums wird von dem englischen archäologischen Institute in Rom vorbereitet (Capitoline Museum Catalogue). Dort werden die einzelnen Monumente mit den Museumsnummern verzeichnet sein, und bei jedem Stücke wird die einschlägige Literatur vollständig aufgeführt werden. Wir haben deshalb in unserer Beschreibung, wie z. T. in der des vatikanischen Museums die bibliographischen Angaben auf das Notwendigste beschränkt.

Hof.

756 (1) **Kolossalstatue eines Flußgottes.**

Ergänzt die Nase, beide Lippen, Stücke am Haare wie am Schnurrbarte, der r. Arm vom Biceps abwärts mit der Muschel, die untere Hälfte des l. Vorderarmes nebst dem darüberliegenden und dem von der l. Hand gehaltenen Gewandstücke, der r. Fuß, die Plinthe.

Die Statue stand früher gegenüber der Kirche S. Pietro in Carcere an der Salita di Marforio, weshalb sie in der Volkssprache den Namen Marforio erhielt, wurde unter Sixtus V. auf das Kapitol übertragen und schließlich zum Schmucke des Brunnens verwendet, den Clemens XII. im Jahre 1734 nach Zeichnungen von Giacomo della Porta im Hofe des kapitolinischen Museums aufführen ließ. Sie spielt in der Geschichte der Stadt Rom eine gewisse Rolle, da es Sitte war, dem Marforio die Antworten auf die Satiren beizulegen, die man an der Statue des Pasquino (vgl. n. 236) angeheftet hatte. Dargestellt ist ein gelagerter Flußgott, dessen gewaltige Figur, obwohl der Unterleib und die Beine im Vergleich mit dem Oberkörper zu kurz geraten sind, doch einen imponierenden Eindruck macht. Die zwar nur dekorative aber tüchtige Ausführung deutet auf das 1. Jahrhundert der Kaiserzeit.

Röm. Mitteil. VI (1891) p. 50. Neue Jahrbücher f. d. kl. Altertum VII (1901) p. 598 ff. Capit. Mus. Cat. Cortile 1.

Rechts und links vom Marforio:

757, 758 (5, 23) **Zwei Statuen des Pan.**

Gefunden auf der Piazza dei Satiri, wo die Topographen die Orchestra des Theaters des Pompeius annehmen, vormals im Hofe des älteren Palazzo della Valle. Die Weise, in der sie dort aufgestellt waren, wird durch eine Skizze von Heemskerk vergegenwärtigt (Jahrbuch VI 1891 p. 158 n. 5). Sie wurden um 1734 von Clemens XII. erworben und in das kapitolinische Museum übertragen. Ergänzt an der links aufgestellten Figur die Nase, beide Arme abgesehen von der r. Hand und Stücke an der Plinthe, an der anderen die Nase, beide Arme, der ganze r. Unterschenkel, die untere Hälfte des l. Unterschenkels, das untere Stück des Pfeilers, die Plinthe.

Pan ist dargestellt mit langem Barte und Bocksbeinen, ein Pantherfell über der Schulter, mit der R. einen Korb voll Weintrauben auf den Kopf stützend. Die beiden Statuen haben, wie die auf den Rückseiten angebrachten Pfeiler beweisen, als Telamone gedient. Da eine ähnliche Figur im Peiraieus gefunden worden ist, so dürfen wir annehmen, daß die römischen Exemplare auf attische Vorbilder zurückgehen. Die Köpfe entsprechen dem hellenistischen Panstypus. Die Ausführung ist dekorativ und etwas trocken, aber dabei doch effektvoll. Der Fundort legt die Vermutung nahe, daß die Pane als Stützfiguren an dem Bühnengebäude verwendet waren; sie wird bestätigt durch die analoge Verwendung von zwei entsprechenden Figuren an dem Bühnengebäude des Theaters von Segesta.

Clarac IV 725, 1738. Capit. Mus. Catal. Cortile 5. 23. Vgl. Röm. Mitteil. XXVI 1911 p. 316 b, Abb. 13 (Zeichnungen eines oberitalienischen Künstlers aus dem Ende des 15. Jahrhunderts). Das attische Exemplar: Le Bas-Reinach voyage archéologique en Grèce et en Asie mineure Mon. fig. 30—31 n. I, wo p. 61 die ganze Literatur zusammengestellt ist. Vgl. auch Roscher mythol. Lexikon s. v. Pan p. 1418—1420.

In dem rechts anstoßenden offenen Raume ist eine Anzahl ägyptischer oder ägyptisierender Skulpturen vereinigt. Der größte Teil von ihnen ist in der Gegend zwischen S. Maria sopra Minerva und Gesù gefunden worden, hat also ursprünglich zur Ausschmückung des großen Heiligtums des Sarapis und der Isis gehört, das in eben jener Gegend lag, und aus dem auch die Statue des Nil im vatikanischen Museum (n. 34) stammt. Das Gefäß in der Mitte (Geschenk des Comm. A. Castellani) wurde in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden. Die beiden Löwen standen bis 1885 am Fuße der Kapitolstreppe. In diesem Jahre wurden sie durch moderne Kopien ersetzt und in den Hof des kapitolinischen Museums überführt, wo sie zunächst zu beiden Seiten des Marforio aufgestellt wurden.

Halle.

Die Betrachtung beginnt in diesem wie in allen sonstigen Räumen des Museums rechts vom Eingange und setzt sich von da längs der Wände fort.

759 (40) **Kolossalstatue des Ares.**

Die Statue wurde im 16. Jahrhundert nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, auf dem Aventin, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Forum des Nerva gefunden. Sie stand vormals im Palazzo Massimi. Antik sind nur der Rumpf, abgesehen von dem Gorgoneion und unbedeutenden Splittern, und der ihm aufgesetzte Kopf, an dem jedoch die Nasenspitze, ein Teil der Unterlippe, der Helmbusch nebst Stücken der tragenden Tiere und die Spitzen des Visiers von moderner Hand herrühren. Die Behauptung, daß der aufgesetzte Kopf nicht zu dem Körper gehöre, ist verfehlt. Der Kopf stimmt hinsichtlich des Marmors, der Ausführung und der Corrosion durchaus mit dem Körper überein.

Die Deutung ist gesichert durch ein zu Karthago gefundenes Friesfragment, auf dem die Gestalt des neben der Liebesgöttin stehenden Kriegsgottes in allen Hauptzügen ihrer Erscheinung der kapitolinischen Statue gleicht, sowie durch brettische, lukanische und römisch-kampanische Münzen mit einem Kopfe des Ares, dessen Typus dem des Kopfes der Statue entspricht. Ares zeigt in diesem Typus, wie bisweilen Herakles, eine deutliche Familienähnlichkeit mit seinem Vater Zeus; doch ist die Bildung des Kopfes weniger großartig und geistvoll. In stilistischer Hinsicht erinnert der Kopf im besonderen an das Zeusideal des 4. Jahrhunderts v. Chr., wie es durch den Zeus von Otricoli (n. 288) oder den von Versailles im Louvre repräsentiert wird. Auch begegnet uns ein sehr verwandter Kopftypus bereits auf dem Fragmente eines attischen Grabreliefs aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr., das sich heute in Kopenhagen befindet. Demnach liegt die Vermutung nahe, daß das Original dieses Arestypus, das, nach den zahlreichen Repliken in Marmor und Bronze zu schließen, in römischer Zeit sehr beliebt gewesen sein muß, eine auf der Burg von Halikarnassos aufgestellte Kolossalstatue des Kriegsgottes war, die in der Regel für ein Werk des Leochares (vgl. n. 386) galt, von einigen jedoch dessen Zeitgenossen Timotheos (n. 804) zugeschrieben wurde, zumal die Art, wie der Mantel um beide Arme geschlungen ist, römischer Tracht widerspricht. Allerdings müßten wir annehmen, daß man den Panzer erst in Rom mit all den Relief-Ornamenten bereichert hätte, die auf allen größeren Wiederholungen des Typus wiederkehren, denn in Griechenland hat man die Panzer erst in hellenistischer Zeit und auch dann weit sparsamer mit derartigem Schmuck bedacht. Im kaiserlichen Rom wurde der Typus dadurch berühmt, daß Augustus auf seinem Forum in dem Tempel des Mars Ultor ein Bild dieser Art aufstellen ließ; das könnte eine Kopie jener Statue von Halikarnassos gewesen sein, und wir müßten annehmen, daß man damals die einfache Erscheinung des Originales durch Hinzufügung des Reliefschmuckes dem Geschmack des römischen Publikums angepaßt habe. Der Stil dieses Schmuckes würde einer derartigen Annahme nicht widersprechen, aber ausgeschlossen ist natürlich auch nicht, daß man damals nach griechischen Vorbildern einen neuen Typus geschaffen habe. Die kapitolinische Statue ist gut ausgeführt. Doch wird ihre Wirkung durch die schlechte Restauration beeinträchtigt (eine Statuettenreplik, an der Kopf und Extremitäten ergänzt sind, steht hierselbst im Zimmer des roten Faun). Vgl. die Nachträge.

Clarac III 232, 2499; V 839, 2111. Capit. Mus. Catal. Atrio 40. Vgl. Furtwaengler Sammlung Somzée p. 61. Röm. Mitteil. XV (1900) p. 205. 210; XXVI (1911) p. 310f. Abb. 10 (Zeichnung des noch unergänzten Torso im Hofe der Casa Galli). — Das oben erwähnte Fragment eines Grabreliefs: Ansonia V 1910 T. II p. 8ff. Ebenda p. 10ff. über Darstellung und Schmuck der Panzer.

760 (35) **Gruppe, Polyphemos mit einem Gefährten des Odysseus.**

Die Angabe, daß sie auf dem Caelius gefunden sei, ist ungenügend bezeugt. Die Gruppe stand, soweit unser Wissen reicht, zunächst im Palazzo Venezia, hierauf im sog. Amphitheater des Vatikans, später im Konservatorenpalaste. Ergänzt an der Hauptfigur ein Stück des Nackens, der r. Vorderarm mit der Syrinx, die l. Hand, das l. Knie, drei Zehen des r. Fußes. Der abgebrochene Kopf ist antik und zugehörig, jedoch namentlich am oberen Teile von moderner Hand übergangen; ergänzt an ihm die Nasenspitze. Dem Körper des Gefährten (ergänzt der Nacken, die l. Schulter und ein Teil des l. Armes) hat der Ergänzer einen antiken aber nicht zugehörigen Kopf aufgesetzt, der von einer Figur des mit Weinlaub bekränzten Dionysosknaben herrührt.

Polyphemos sitzt auf einem Felsblocke, hält mit der L. einen vor ihm am Boden liegenden Gefährten des Odysseus am Arme und stemmt den r. Fuß auf dessen r. Wade, während die schlaffe Haltung des Gefährten deutlich erkennen läßt, daß er keines Widerstandes mehr fähig, sondern durch die Angst vollständig gelähmt ist. Da Polyphemos nicht abwärts nach seinem Opfer, sondern geradeaus blickt, so müssen wir uns zu der Gruppe eine Figur hinzudenken, nämlich die des Odysseus, der vorsichtig herantritt und dem Ungeheuer einen Becher mit Wein anbietet (vgl. n. 117). Die r. Hand des Kyklopen hielt kein Attribut, sondern war vorgestreckt, um den Becher in Empfang zu nehmen. Die Ausführung der Gruppe ist dürftig. Am Barte des Polyphem haben sich Spuren einer dunkelbraunen, an den nackten Teilen einer braunroten, am Felle einer graulich-violetten Bemalung erhalten.

Reinach répertoire II 2 p. 509 n. 6. Capit. Mus. Catal. Atrio 35. Vgl. Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II p. 160. J. Mucker de mon. ad Odysseam pertinentibus (Hal. Sax. 1908) p. 11. Klein Gesch. d. griech. Kunst III p. 310.

761 (22) **Weibliche Statue archaischen Stiles.**

Vormals im Besitze der Giustiniani. Ergänzt der Kopf, die l. Hand, der r. Fuß, beinah die ganze Plinthe.

Die Statue verdient Beachtung, weil sie einen der ältesten Versuche darstellt, unter der Hülle des Mantels die Form und die Bewegung des Armes zur Geltung zu bringen. Wie man sieht, ist dieser Versuch noch unvollkommen ausgefallen, und es bedurfte einer langen Entwicklung, bis die griechische Plastik fähig wurde, ein derartiges Motiv in einer der Natur entsprechenden Weise wiederzugeben (vgl. besonders n. 8). Anderseits wirkt die Einfachheit und Strenge der Formengebung, wie wir sie an diesem Körper beobachten, außerordentlich großartig, und dieser Eindruck wird noch um ein Bedeutendes erhöht, wenn man den Körper mit dem zugehörigen Kopftypus verbindet, einem Kopfe mit strengen ernsten Zügen, den man früher unter dem Namen Aspasia kannte und dessen beste Wiederholung sich im Berliner Museum befindet. Die Zusammengehörigkeit beider Teile wurde mittels einer schlechten Wiederholung erkannt, die den Kopf ungebrochen trägt (jetzt ebenfalls in Berlin) und nur insofern entschieden von dem Originale abweicht, als das

Gesicht nicht die griechischen Züge, sondern die einer römischen Dame vom Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. zeigt. Die Betreffende hatte sich also in dem Typus des augenscheinlich berühmten Vorbildes darstellen lassen. Das Himation ist über den Hinterkopf gezogen und läßt eine Frisur mit weit abstehendem Haarbeutel erkennen, wie sie in Griechenland in der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Mode war, aber niemals in Rom; trotzdem hat der Verfertiger jener Porträtstatue dieses Motiv getreu wiedergegeben, und dadurch eben war die Identifizierung der unveränderten Kopien des Kopfes ermöglicht. So läßt sich das Bild des Originales vollständig wiedergewinnen bis auf die l. Hand, die voraussichtlich ein Attribut gehalten hat, das uns über die Bedeutung der Figur Aufschluß geben könnte. Wahrscheinlich war keine Sterbliche — man hat in dem Original eine Grabstatue vermutet —, sondern eine Göttin dargestellt; die tiefe Verhüllung entspricht der Verhüllung der griechischen Braut; die ganze Erscheinung und vor allem der Ausdruck des Gesichtes hat etwas Abweisend-Herbes, Jungfräulich-Keusches. Demnach käme wohl nur Persephone oder Aphrodite in der ernsten Auffassung jener frühen Zeit in Betracht. Man hat als Original die Sosandra des Kalamis angenommen, ohne zu überzeugenden Schlüssen zu gelangen. In künstlerischer Hinsicht ist die Figur schwesterlich verwandt mit den strengen Peplosfiguren des 5. Jahrhunderts (n. 1032, 1278 u. 1287), in denen man nicht ohne Grund Schöpfungen argivischer Künstler vermutet. Das Original war aller Wahrscheinlichkeit nach in Bronze gearbeitet. Die Kopie, die wir hier betrachten, ist vorzüglich gearbeitet, so schön, daß man früher zweifeln konnte, ob uns hier nicht das Original erhalten sei; doch dürfte für Bronze die Scharfkantigkeit der Falten und vor allem die Stilisierung der Haare entscheiden, wie wir sie an der besten Kopie des Kopfes (in Berlin) kennen lernen.

Clarac 976, 2532. Capit. Mus. Catal. Atrio 22. Vgl. Röm. Mitteil. XV (1900) p. 181. Lermann altgriech. Plastik p. 166 f. Abb. 60. Petersen vom alten Rom 4 p. 147 f. Collignon Les statues funéraires p. 115 f. Fig. 59. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 117. — Eine Komposition dieses Körpers mit dem Berliner Kopfe in Metall reproduziert befindet sich in dem Stettiner Museum.

762 (21) **Der untere Teil einer gut gearbeiteten Barbarenstatue** aus phrygischem Marmor (paonazzetto).

Sie war an dem Triumphbogen des Konstantin angebracht und wurde bei der unter Clemens XII. um 1721 vorgenommenen Restauration dieses Bogens in das Museum versetzt.

Reinach répertoire II 1 p. 197 n. 1. Capit. Mus. Catal. Atrio 21. CIL I 36617.

763 (12) **Weibliche Statue archaischen Stiles.**

Vormals im Besitze der Giustiniani. Ergänzt der Kopf, die l. Hand, der ganze untere Teil der Statue ungefähr von der Mitte der Unterschenkel abwärts (die Plinthe einbegriffen).

Die Statue ist eine Kopie nach dem gleichen Originale, wie n. 761. Vgl. das dort Bemerkte.

Clarac 976, 2531. Capit. Mus. Catal. Atrio 12.

764 **Großer Sarkophag mit Darstellung eines Bakchanals.**

Gefunden 1812 auf dem Campus Martius.

Der Sarkophag ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zweifellos ist er eine Arbeit der früheren antoninischen Zeit, doch zeichnet er sich unter anderen Skulpturen der gleichen Epoche durch die lebendige Modellierung der Körper aus und durch das Fehlen der unleidlichen, damals allgemein beliebten Glättung der Oberfläche. Dann hat es der Künstler verstanden, trotzdem er die ganze Wandung des Sarkophages mit Figuren bedeckt und die kleinen Lücken noch mit Weinlaub gefüllt hat, durch Wiederholung und Betonung einiger Hauptlinien den Eindruck der Überfülle und Verwirrung zu vermeiden.

Capit. Mus. Catal. Atrio 10a.

765 (4) **Kolossalstatue der Athena.**

Ergänzt der Helmbusch, die Schulterlocken, beide Arme mit dem Schilde, der r. Fuß. Der Kopf ist eingesetzt, gehört aber sicher zu dem Körper.

Die Statue ist durch die modernen Ergänzungen besonders schlimm entstellt. Der Helmbusch müßte weniger barock gestaltet sein, die Schulterlocken in natürlichem Falle niederhängen und aufliegen; der l. Arm müßte einen großen runden Schild tragen, die r. Hand eine mächtige hohe Lanze. Die Arbeit des Körpers ist sehr hart, aber man kann nicht wissen, ob das Gewand nicht vergoldet war, der Künstler also damit rechnete, daß der Marmor hier als Material nicht zur Geltung kam. Wesentlich weicher und besser ist jedenfalls die Arbeit an dem Kopfe. Athena ist hier als Schlachtenjungfrau dargestellt, im vollen Schmucke der Waffen, mit einem Ausdruck strahlender Siegesgewißheit. Die breiten mächtigen Formen und die ganze Auffassung lassen uns keinen Zweifel darüber, daß wir die Kopie eines Originales aus der Schule des Pheidias vor uns haben. Die Wirkung der Athena Parthenos ist auch in dieser Schöpfung noch deutlich fühlbar, dagegen spricht für eine etwas jüngere Zeit die pastose Weichheit der Gesichtsformen und ein eigenartiges Motiv der Gewandung: der Peplos wird an dem l. Unterschenkel vom Winde in breiten Wellen emporgeweht. Wir finden ähnliche Motive einzelner, vom Winde bewegter Gewandpartien, trotzdem das übrige Gewand ruhig niederfällt, gerade in der angegebenen Zeit auf allerlei griechischen Reliefs, und haben darin wohl eine etwas unlogische Verwendung der Effekte zu erblicken, die man an den Werken einer gleichzeitigen Schule bewunderte, von der wir unter n. 15 und 907 gehandelt haben. Man

hat das Original dem Agorakritos, dem Lieblingsschüler des Pheidias, zuschreiben wollen, und es ist zuzugeben, daß auch die Köpfe, die sich von der Basis der Nemesis zu Rhamnus, dem Hauptwerke jenes Meisters, erhalten haben, Formen von ähnlich pastoser Weichheit, wie der Kopf der Athena, zeigen, von einer Weichheit, wie sie für jene Zeit zweifellos etwas Erstaunliches und Singuläres darstellt.

Furtwaengler Meisterwerke p. 119 (Masterpieces p. 88 Fig. 37). Capit. Mus. Catal. Atr. 4. — Vgl. Thieme-Becker Künstlerlexikon v. Agorakritos.

Die am linken Ende der Halle gelegenen Zimmer.

In diesen Zimmern sind an den Wänden Inschriften und wenige Reliefs eingemauert.

Erstes Zimmer.

An der Eingangswand:

766 **Die kapitolinische Brunnenmündung.**

Antik ist nur der kreisförmige weiße Marmorstreifen mit Relief. Die Umrahmung und Füllung mit Mosaik stammt aus dem frühen Mittelalter; die ganze Platte befand sich bis zur Zeit Benedikt XIV. in der Kirche S. Maria in Aracoeli.

Man denkt sich den kreisförmigen Streifen meist von dem oberen Rande einer antiken Brunnenmündung abgesägt. Doch scheint es dem praktischen Sinne der Griechen und Römer wenig zu entsprechen, gerade einen solchen Rand, der ständiger Beschädigung bei Benutzung des Brunnens ausgesetzt war, mit Relief zu verzieren. Dargestellt sind sieben Szenen aus dem Leben des Achilleus: das Bad des neugeborenen Kindes; Thetis taucht den Knaben in das Wasser des Styx, der rechts gelagert ist (dabei faßt sie den Knaben am l. Knöchel und verhindert so, daß das Wasser auch an jener Stelle seine wunderbare Wirkung übe, durch die der übrige Körper unverwundbar wurde); Thetis bringt den Knaben dem Kentauren Cheiron zur Erziehung; Cheiron unterrichtet den Knaben im Jagen und Zielen; Achilleus wird in weiblicher Verkleidung unter den Töchtern des Lykomedes entdeckt (links schläft Deidameia noch ahnungslos; vgl. n. 774); Zweikampf zwischen Achill und Hektor vor dem skaeischen Tore; Achilleus schleift den toten Hektor um Trojas Mauern (ihm vorauf eilt die Siegesgöttin). Die Arbeit ist einfach; die einzelnen Motive sind schlicht und ausdrucksvoll und werden zumeist von bedeutenderen Werken stammen.

Capit. Mus. Catal. St. terr. a sin. I.

In der Mitte des zweiten Zimmers:

767 **Altar des Sonnengottes.**

Der Altar befand sich im 16. Jahrhundert in Trastevere. Es liegt nahe, ihn mit einem Heiligtume syrischer Gottheiten in Zusammenhang zu bringen, das in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Vigna Bonelli vor Porta Portese ausgegraben wurde (Ann. d. J. 1860 p. 415 bis 450).

Der Altar wurde zufolge der Inschrift auf der Hauptseite dem Sonnengotte gesetzt von einem Tiberius Claudius Felix, seiner Frau und seinem Sohne. Über dieser Inschrift wird die Büste des Sol von einem Adler auf ausgebreiteten Flügeln getragen. Auf der einen Nebenseite sehen wir den Sonnengott auf einer Quadriga von Greifen, gekrönt von der Siegesgöttin; darunter steht eine palmyrenische Inschrift folgenden Inhalts: „Dieser Altar wurde von Tiberius Claudius Felix dem Malachbel und den Göttern von Palmyra, von den Einwohnern Palmyras ihren Göttern geweiht; Heil!" Auf der entgegengesetzten Seite sehen wir die verhüllte Büste eines bärtigen Gottes mit einer Harpe, rückwärts eine Cypresse, die mit einer Tänie umwunden ist und aus deren Zweigen ein Knäbchen auftaucht, das mit beiden Händen einen Widder trägt. Die Bespannung des Sonnenwagens mit Greifen entspricht syrischer Vorstellung. Die bärtige Büste würde ein Grieche Kronos, ein Römer Saturnus genannt haben; zweifellos stellt sie hier eine syrische Gottheit, etwa Belos, unter dem Bilde dieser Götter dar. Die Cypresse kehrt auf einem Relief wieder, das dem Malachbel und Aglibol gewidmet ist. Man hat sie auf Astarte bezogen, doch ist ihre Bedeutung nicht gesichert; ebensowenig die des Knäbchens, das man Attis, Adonis oder Azizus (bonus puer phosphorus) genannt hat.

Strong roman sculpture p. 312 T. XCVI. Capit. Mus. Catal. St. terr. a sin. II. Vgl. CIL VI 718. Dessau Inscr. lat. sel. II n. 4337. Cumont les monum. fig. rélatifs au culte de Mithra II n. 115. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 2300f. (hier auch weitere ältere Literatur). Dussaud notes de mythol. syrienne p. 62. Revue de l'histoire des religions 1910 p. 20. Weber drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion (Heidelberg 1911) p. 18. — Vgl. Cumont die orientalischen Religionen im röm. Heidentum (übers. von Gehrich) p. 122ff.

In der Mitte des dritten Zimmers:

768 **Statuenbasis.**

Nach der Inschrift an der einen Schmalseite stand auf dieser Basis einst ein Bild der Cornelia, der Tochter des älteren Scipio Africanus, der Mutter der Gracchen. Wir erfahren durch Plinius (n. h. 34, 14), daß ein Bild dieser Frau in der Porticus der Octavia stand, und eben in der Gegend, in der sich einst diese Prachtanlage erhob, wurde die kapitolinische Basis i. J. 1879 gefunden. Nach der Form der Oberfläche zu schließen, war Cornelia sitzend dargestellt. Ihre Statue war in Bronze gegossen; erhalten sind die beiden Löcher, in denen sie mit Blei vergossen und befestigt war.

An dem oberen Rande der Vorderseite lesen wir eine andere, sehr viel spätere Inschrift, die mit jener nichts zu schaffen hat: Opus Tisicratis. Teisikrates war ein Enkelschüler des Lysipp (Overbeck Sq 1525—27). Augenscheinlich war die Statue der Cornelia, vielleicht bei der Feuersbrunst i. J. 80 n. Chr., zugrunde gegangen, und man benutzte nun in späterer Zeit ihre Basis, um auf ihr ein Original

des Teisikrates oder eine Kopie nach einem solchen aufzustellen. Das mag bei der Wiederherstellung der Porticus unter Septimius Severus i. J. 203 n. Chr. geschehen sein.

Loewy Inschriften griech. Künstler n. 493. Capit. Mus. Catal. St. terr. a sin. III.

Die am entgegengesetzten Ende der Halle gelegenen Zimmer.

Erstes Zimmer.

An der Längswand gleich rechts vom Fenster:

769 **Kopf eines Athleten.**

Ergänzt Teile des l. Auges und r. Ohrs, Stücke r. und l. von der Nase, der Nacken, der untere Teil des Halses und die Büste.

Der Kopf stammt von der Statue eines Athleten, der augenscheinlich dargestellt war, wie er sich mit dem Umlegen eines Riemengefüges um den Kopf beschäftigt. Die Nase und die Oberlippe sind an dem kapitolinischen Exemplare von moderner Hand überarbeitet worden und haben hierdurch eine sonderbare Bildung erhalten, die einstmals dazu verführen konnte, in diesem Kopfe Juba II. von Numidien zu erkennen. Sehen wir von diesen Teilen ab, so werden wir in der Gesichtsbildung eine gewisse Verwandtschaft mit Typen aus myronischem Kunstkreise bemerken (vgl. n. 211). Das Riemengefüge diente vielleicht zu dem gleichen Zwecke wie die Lederkappe, die bisweilen als Kopfbedeckung griechischer Athleten vorkommt (vgl. n. 972).

Brunn-Bruckmann Denkmäler 527. Furtwaengler Meisterwerke p. 392. Capit. Mus. Cat. St. terr. a d. I 8.

Rechts daneben:

770 **Kopf eines bärtigen Heros.**

Ergänzt aus Gips der ganze Ober- und Hinterkopf, die Rückseite des Halses und einige Flicken in der Nase, dem r. Auge und der r. Schläfe aus Marmor die Büste.

Die antike Maske ist in den Gesichtsformen und der Bildung des Bartes außerordentlich ähnlich der Maske des Zeus von Otricoli, sodaß man mit gutem Grunde die Behauptung aufstellen konnte, hier liege eine Kopie nach einem Werke des gleichen Meisters, also wahrscheinlich des Bryaxis vor (vgl. n. 237 und 288). Dazu kommt, daß sich hier eine ganz analoge technische Zurichtung wie dort erkennen läßt. Die Ohren und die Seitenteile des Backenbartes sind nur abbozziert; zudem bemerken wir in diesen je eine größere Vertiefung mit Schnittfläche, und auch der vordere Teil des Bartes ist nicht vollkommen ausgeführt. Man hat vermutet, der Kopf, die Ohren und Seitenteile des Bartes seien von dem Löwenfell des Herakles bedeckt gewesen, das man in Stuck ausgeführt und angesetzt zu denken habe. Zweifellos aber waren diese Teile ebenso, wie beim

Zeus von Otricoli und seinen Repliken, angestückt, und auch der vordere Teil des Bartes mußte, wie dort, mit Stuck oder wenigstens mit einer starken Farbschicht aufgehöht werden.

Ausonia III (1908) p. 117 T. III. Capit. Mus. Catal. St. terr. a d. I 9.

In der Mitte des Zimmers:

771 **Vierseitige Basis, Heraklestaten.**

Sie stand bis 1743 auf dem Marktplatze von Albano.

Die Reliefs, die in nicht ungeschickter Weise einen der freien Entwicklung nahestehenden archaischen Stil nachahmen, stellen die zwölf Arbeiten des Herakles dar. Auf der einen Seite sieht man den Helden, wie er das Fell des soeben erlegten und abgehäuteten nemeischen Löwen in der R. hält, daneben seinen Kampf mit der Hydra. Die folgende, nur in ihrem unteren Teil erhaltene Figur stellte, wie sich aus der typischen Reihenfolge der Heraklestaten und aus dem Vergleiche mit besser erhaltenen Wiederholungen ergibt, den Helden dar im Begriffe den von ihm ereilten erymanthischen Eber davonzutragen. Die Reliefs der folgenden Seite zeigen die Einholung der kerynitischen Hirschkuh, den Kampf gegen die stymphalischen Vögel und Herakles, wie er nach der Reinigung der Augeiasställe ausruht, die der dritten Seite Herakles mit dem kretischen Stier, im Kampfe gegen den thrakischen König Diomedes und gegen Geryoneus, die der vierten Seite Herakles, wie er der Amazonenkönigin Hippolyte den Gürtel abnimmt, wie er den Kerberos fortführt und die Äpfel vom Baume der Hesperiden bricht.

Brunn-Bruckmann Denkmäler, Text zu 569/570 Fig. 1 u. 2. Capit. Mus. Catal. St. terr. a d. I 1. Vgl. Wochenschrift für klass. Philologie 1904 p. 900. Amelung Vatikan-Katalog II p. 345.

Zweites Zimmer.

772 (5) **Sarkophag, Gallierschlacht.**

Gefunden 1830 in einem Grabmale in der Vigna Ammendola an der Via Appia, wo der Begräbnisplatz der Volusier lag (vgl. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 112).

Die Reliefs geben die Schlacht in dem Momente wieder, in dem die Niederlage der Gallier eben entschieden ist. Ihr Führer, kenntlich durch die sein Haupt umgebende Binde, bricht in der Mitte des Handgemenges zusammen, indem er sich, um der Gefangenschaft zu entgehen, sein Schwert in die Brust stößt. Da das Motiv dieser Figur vollkommen übereinstimmend bei einer der Statuetten wiederkehrt, in denen uns Kopien einzelner Glieder aus den figurenreichen Gruppen erhalten sind, die König Attalos I. von Pergamon auf die athenische Akropolis weihte, und da auch manche von den Motiven der anderen Statuetten dieses Zyklus sich auf diesem oder anderen Sarkophagen mit Darstellungen von Gallierschlachten haben nachweisen lassen, hat man den sehr wahrscheinlichen Schluß gezogen, daß uns diese Sarkophagreliefs ein allerdings den besonderen Be-

dingungen entsprechend modifiziertes Bild der einen unter jenen Gruppen, die den Kampf der Pergamener und Gallier zum Gegenstand hatte, vermitteln dürften. Jedenfalls deutet auf die hellenistische Zeit der in der Form einer phrygischen Mütze gebildete Helm des Kriegers, der auf der r. Seite der Darstellung mit dem Schwerte gegen einen vor ihm knienden Gallier ausholt. Bei einem Römer würde ein derartiger Helm entschieden befremden, wogegen es bekannt ist, daß sich das Gefolge Alexanders des Großen und der Diadochen häufig orientalischer Kleidungs- und Rüstungsstücke bediente. Für das Publikum der Kaiserzeit vergegenwärtigten die Reliefs natürlich eine Schlacht zwischen Galliern und Römern. Sie wiesen auf die Tätigkeit des in dem Sarkophage beigesetzten Römers hin, der danach eine militärische Laufbahn zurückgelegt und sich vielfach mit Barbaren herumgeschlagen hatte. Die Darstellung der Schlacht setzt sich auf den beiden Seitenflächen fort. Der Deckel zeigt gefangene Gallier mit ihren Frauen und Kindern.

Revue archéologique XII (1888) pl. XXII—XXIII; XIII (1889) p. 331 wo not. 4 die ganze Literatur angeführt ist) — 352. von Bienkowski die Darstellungen der Gallier in der hellenist. Kunst p. 42ff. und sonst, T. IV. Capit. Mus. Catal. St. terr. a d. II 5.

773 (11) **Grabstein des Titus Statilius Aper.**

Er wurde 1542 unter Paul III. in einem Garten des Vatikans aufgestellt, unter Benedikt XIV. in das kapitolinische Museum übertragen (Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 34). Ergänzt auf der Hauptseite an der Figur des Aper die Nase und die l. Hand mit der Rolle, an der des Knaben der Hals und der r. Unterschenkel abgesehen vom Fuß. Der Kopf des Knaben ist antik, aber nicht zugehörig. Außerdem rühren ein großes Stück an dem links vorspringenden Rande der Aedicula mit dem oberen Teile des Bindfadenknäuels und der r. Seite der Schreibtafel wie ein kleineres Stück am r. Rande von moderner Hand her.

Wie die auf dem unteren Abschnitte des Sockels angebrachte Inschrift besagt, ist dieser Stein dem Aper und dessen Gattin Orcivia Anthis von den Eltern des Aper gestiftet. Wir erfahren aus derselben Inschrift, daß dieser Aper zu der Klasse von Architekten gehörte, die sich damit beschäftigten, die Gebäude zu vermessen (mensor aedificiorum). Solche Messungen wurden zu mancherlei Zwecken vorgenommen und besonders häufig, um zu kontrollieren, ob die Bauunternehmer die ihnen durch den Kontrakt vorgeschriebenen Bedingungen gewissenhaft beobachtet hatten. Das Relief der Hauptseite stellt den jungen Aper dar, bekleidet mit Tunica und Toga. Der hinter ihm liegende tote Eber (aper) spielt auf seinen Namen an, eine Beziehung, die in den vier auf dem oberen Abschnitte des Sockels angebrachten Hexametern in nicht gerade geschmackvoller Weise auseinandergesetzt wird. Der neben dem Architekten stehende Koffer enthält offenbar die zur Ausübung seines Berufes nötigen Instrumente; der darüber angelehnte Gegenstand scheint eine Pergamentrolle, die zur Aufnahme eines Planes bestimmt sein mag. Der rechts von Aper stehende geflügelte Knabe

personifiziert vermutlich den Tod (Thanatos). Wie der unter n. 381 besprochene, statuarische Typus wird er in der gesenkten R. eine Fackel, in der L. einen Bogen gehalten haben. Die auf der Krönung des Cippus innerhalb einer Muschel angebrachte weibliche Büste zeigt die zur Zeit der flavischen Kaiser übliche Haartracht und ein sehr jugendliches Gesicht, das besser auf die Gattin als auf die Mutter des Aper passen würde.

Die Reliefs der beiden Seitenflächen stellen die für den Beruf des Aper bezeichnenden Instrumente dar. Auf der l. Seitenfläche sieht man einen römischen Fuß mit seinen Teilungen, eine Meßstange, eine Schreibtafel und einen Knäuel von Bindfaden, der vermutlich zum Messen diente, auf der r. einen viereckigen Gegenstand, den man für eine Rechentafel erklärt hat, und einen anderen, der möglicherweise ein mit Griffeln (stilus) gefülltes Etui sein könnte.

Capit. Mus. Catal. St. terr. a d. II 8. CIL VI 1975.

Drittes Zimmer.

774 Sarkophag, Szenen aus dem Leben des Achilleus.

Der Sarkophag wurde in dem Monte del Grano, einem vor der Porta S. Giovanni nicht weit von der Porta Furba gelegenen Grabhügel gefunden und ist 1590 als im Konservatorenpalast, seit 1720 als im kapitolinischen Museum aufgestellt nachweisbar (Röm. Mitt. VI 1891 p. 46, p. 57). Er enthielt das unter dem Namen der Portlandvase bekannte, gegenwärtig im Britischen Museum befindliche Glasgefäß. Ergänzt an der Hauptseite der Kopf des rechts von Achill seitwärts schreitenden Mädchens, die r. Hand des Odysseus und andere unbedeutende Stücke.

Der Deckel zeigt das in dem Sarkophage beigesetzte Ehepaar auf einem Pfühle gelagert. Die Haartracht der Frau und der Bartschnitt des Mannes deuten auf die ersten Jahrzehnte des dritten Jahrhunderts n. Chr. Die mit Blätterwerk ausgefüllten, gürtelartigen Streifen und die Jagdszenen, die auf der Matratze angebracht sind, hat man sich gestickt, etwa aus Goldfäden, zu denken. Die Lehnen enden unten in Tierköpfe (vgl. n. 962).

Auf der Vorderseite des Behälters: Achill auf Skyros. Nach einer den Dichtern des homerischen Epos noch unbekannten Überlieferung hatte Thetis ihren Sohn Achill, um seine Teilnahme am troischen Kriege zu verhindern, unter den Töchtern des Königs von Skyros, Lykomedes, versteckt, von denen eine, Deidameia, ein Liebesverhältnis mit dem Jüngling anknüpfte. Odysseus und Diomedes kamen nach Skyros, um den Peliden für den Krieg zu gewinnen. Nachdem sie in dem Palaste allerlei für Mädchen geeignete Geschenke, zugleich aber auch Waffen- und Rüstungsstücke niedergelegt hatten, ließen sie die Kriegstrompete blasen. Da warf Achill das ihn bedeckende Frauengewand ab, griff nach den Waffen und schloß sich den gegen Troia ziehenden Helden an. Die Reliefs zeigen Achill, wie er, noch vom Frauengewande um-

wallt und mit einem Frauenschuhe am l. Fuße, einen Schild und ein Schwert ergriffen hat und im Begriff ist fortzueilen, während Deidameia, beide Hände auf seine Schultern legend, den Jüngling zurückzuhalten sucht. Eine andere Tochter des Lykomedes tritt erstaunt zur Seite. Neben ihr steht Diomedes, der, sich den Helm zurecht rückend, nach Achill blickt. Die am Boden liegenden Gegenstände, ein Panzer, zwei umgestürzte Wollkörbe, eine Spule, ein Schwert und eine Beinschiene, scheinen die zwiefältigen von Odysseus und Diomedes mitgebrachten Gaben anzudeuten. Die Mitte der Seitengruppen nimmt beide Male ein thronender König ein, rechts Agamemnon, links Lykomedes. Vor beiden Königen steht ein junger Krieger, der ein Pferd am Zügel hält. Unmittelbar vor Agamemnon sieht man Odysseus, kenntlich an dem Pileus, wie er sich nach der in der Mitte stattfindenden Handlung umwendet. Seine r. Hand ist falsch ergänzt; sie wird vielmehr, mit der Fläche gegen Agamemnon gekehrt, Staunen oder Aufmerksamkeit ausgedrückt haben. Der ältliche, langbärtige Krieger, dessen behelmter Kopf zwischen Odysseus und Agamemnon sichtbar ist, scheint Nestor oder Phoinix. Am l. Ende der Platte schließt ein Krieger, der ein sich bäumendes Roß am Zügel hält, am r. Ende ein Krieger, der, sich vorbeugend, nach Achill hinblickt, die Darstellung ab. Die Reliefs lassen deutlich erkennen, daß es dem Bildhauer nicht so sehr darauf ankam die Handlung klar zu entwickeln und ihre Träger scharf zu charakterisieren als eine symmetrisch gegliederte Komposition zu erzielen, wobei es ihm nicht gelungen ist, die beiden einander gegenüber sitzenden Könige und die beiden vor ihnen befindlichen, Rosse haltenden Krieger in nähere Beziehung zu der mittleren Szene zu setzen.

Die l. Seitenfläche: Der Abschied des Achill von Lykomedes und Deidameia.

Die r. Seitenfläche: Achill im Begriff sich zu wappnen. Unter den ihn umgebenden Kriegern sieht man Odysseus, auffällig klein gebildet, unter lebhafter Bewegung einherschreiten. Wie es scheint, stellt dieses Relief die dem Kampfe gegen Hektor vorangehende Waffnung des Achill dar. Es würde demnach hinüberleiten zu der nur skizzierten Darstellung der Rückseite: Priamos fleht Achill an, ihm den Leichnam des Hektor zurückzugeben. Hinter Priamos steht Achills Streitwagen, von dem ein Diener ein Roß abzuschirren im Begriff ist, weiter l. der Wagen des Priamos, aus dem zwei Troer und ein Achäer die für die Lösung bestimmten Kostbarkeiten herausnehmen.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II T. XIV, XV 25—25c, p. 35. Strong roman sculpture T. XCVIII p. 316ff. Riegl spätrömische Kunstindustrie p. 74. Capit. Mus. Catal. St. terr. a. d. III 1. Über den Mythos von Achill auf Skyros: Archäol.-epigr. Mitteilungen aus Österreich. XIII (1890) p. 160ff.

Auf dem Treppenabsatze rechts:

775 (473) **Statue der Demeter.**

Angeblich gefunden bei Civita Lavinia (Lanuvium), vormals im sog. Amphitheater des Vatikans (Röm. Mitt. VI 1891 p. 38 n. 16, p. 55). Ergänzt beinah das ganze Diadem, die Nase, beide Vorderarme, das r. Knie und Splitter an der Gewandung.

Die geläufige Erklärung für Juno Sospita (Sispita) gründet sich darauf, daß die Statue in Lanuvium gefunden sein soll, wo jene Göttin einer besonderen Verehrung genoß, wie auf die in die Plinthe eingemeißelte Inschrift IVNO LANVMVINA. Doch ist diese Inschrift deutlich als eine moderne Fälschung erkennbar. Anderseits leuchtet es ein, daß, auch wenn Lanuvium als Fundort der Statue sicher beglaubigt wäre, dies keineswegs zu jener Deutung berechtigen würde; denn man verehrte in Lanuvium neben Juno gewiß noch andere Göttinnen. Die Statue unterscheidet sich wesentlich von den sicher beglaubigten Darstellungen der Juno Sospita (vgl. n. 301). Besondere Beachtung verdient der Umstand, daß die um die Brust gelegte Tierhaut unmöglich das für jene Juno bezeichnende Ziegenfell sein kann. Bis vor kurzem glaubte man in diesem Felle vielmehr die Haut eines Tieres aus dem Katzengeschlechte zu erkennen, und man deutete die Statue demnach als Libera, das weibliche Gegenstück des italischen Weingottes Liber. Aber das Fell ist an dem erhaltenen Pfotenstück und dem Kopfe deutlich als das eines kleinen Schweines kenntlich, und es ist infolgedessen gar kein Zweifel, daß die Statue die matronale Göttin darstellte, zu deren ständigen Opfern Ferkel gehörten: Demeter. Der untersetzte Körper, der feste Stand und die Anordnung des in breiten parallelen Falten herabreichenden Gewandes lassen darauf schließen, daß der Künstler einen attischen Typus aus dem letzten Viertel des 5. Jahrhunderts zugrunde legte, den er ungeschickt genug wiederholt hat.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 406—408 p. 30. Capit. Mus. Catal. Scala 6. Vgl. CIL VI 3448*.

Galerie.

776 (5) **Statue, Eros die Sehne in den Bogen einspannend.**

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli. Ergänzt die Nasenspitze, die Flügel abgesehen von den Ansätzen, die Arme außer den Schulterstücken, der Bogen, der r. Fuß, der l. Unterschenkel, der Stamm mit dem Köcher, die äußeren Teile der Plinthe.

Das ursprüngliche Motiv ergibt sich aus zwei Gemmenbildern (Fig. 16, 17), wie aus besser erhaltenen statuarischen Wiederholungen. Eros hält mit der L. das Bogenhorn fest in der Mitte angefaßt und drückt mit dem Ballen der R. dessen oberes Ende herab, während die Finger bemüht sind, die Sehne in die an diesem Ende angebrachte Kerbe einzufügen. Das untere Bogenende hat man sich

nach Maßgabe einer zu Venedig befindlichen Replik an das r. Bein unterhalb des Kniees angestemmt zu denken. Der Blick ist spähend in die Ferne gerichtet, offenbar nach dem Gegenstande, den sich Eros zum Ziel erkoren hat.

Da an drei statuarischen Wiederholungen dieses Typus neben der Figur ein Stamm angebracht ist, über den ein Löwenfell herabhängt und an dem eine Keule lehnt, hat man vermutet, Eros sei nicht mit seinem eigenen Bogen sondern mit dem des Herakles beschäftigt, den er ihm nebst Keule und Löwenfell geraubt habe. Wenn jedoch die antike Kunst Eros in eine derartige Beziehung zu Herakles bringt, hebt sie stets den Gegensatz zwischen dem zarten Liebesgott und dem gewaltigen Helden nachdrücklich hervor. Der Bogen würde daher, falls er der des Herakles wäre, im Vergleich mit dem Knabenkörper unverhältnismäßig große Dimensionen aufweisen und der ihn handhabende Eros die höchste Kraftanstrengung bekunden. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr steht der Bogen, dessen Höhe etwa drei Fünfteln der Körperlänge entspricht, zu der Statur des Eros in einem durchaus normalen Verhältnis, und der Kraftaufwand erscheint keineswegs bedeutender als der, mit dem wir auf anderen Denkmälern Heroen wie Sterbliche die Sehne in den Bogen einspannen sehen. Ja, Eros ist nicht einmal ausschließlich durch die Beschäftigung mit dem Bogen in Anspruch genommen, sondern richtet dabei bereits seinen Blick auf das Ziel, für das er sich schußfertig macht. Außerdem hat man zu bedenken, daß derartige Figuren, deren Extremitäten weit vom Körper abstehen, ein Bronzeoriginal voraussetzen lassen. Bei einem solchen war aber der Stamm, der bei der Übertragung in Marmor, um dem l. Beine einen festen Halt zu geben, beigefügt werden mußte, überflüssig, und wir dürfen um so sicherer annehmen, daß er an dem Originale fehlte, als er den Eindruck der Bewegung auf das empfindlichste beeinträchtigt. Demnach sind der Stamm und die an ihm angebrachten Attribute Zutaten der Marmorarbeiter und als solche für die Erklärung der Figur von bedingtem Werte. Auch nötigen diese Attribute nicht einmal zu dem Schlusse, daß die Kopisten, von denen sie beigefügt wurden, angenommen hätten, der von ihnen wiedergegebene Eros sei mit dem Bogen des Herakles beschäftigt. Da vielmehr solche an Stützen angebrachte Gegen-

Fig. 16.

Fig. 17.

stände öfters zu der Handlung, in der die Figur dargestellt ist, nur in ganz loser Beziehung stehen, so scheint es recht wohl denkbar, daß das Löwenfell und die Keule beigefügt sind, nicht um die Handlung schärfer zu präzisieren, sondern um unabhängig von ihr auf die Macht des Eros hinzuweisen, der selbst der Gewaltigste unter den Heroen nicht zu widerstehen vermag.

Die Statue erinnert in der Stellung, in den Proportionen wie in der naturwahren Charakteristik der Haut auffällig an die Kunstweise der Lysippos (vgl. n. 23). Die zahlreichen Wiederholungen, die sich von ihr erhalten haben, lassen auf ein berühmtes Original schließen. Man hat demnach vermutet, das zugrunde liegende Original sei die bronzene Erosstatue des Lysippos in Thespiai gewesen (Paus. IX 27, 3). So überzeugend diese Annahme aber auch sein mag, solange man sich auf den Vergleich der Körper des Eros und des Apoxyomenes beschränkt, so ist anderseits nicht zu leugnen, daß zwischen den Kopfformen des Eros und denen des Apoxyomenos oder anderer lysippischer Typen keine greifbare Beziehung zu erkennen ist. Wir können in dem Zweifel an der Richtigkeit jener Annahme nur bestärkt werden, wenn wir bemerken, daß der Kopf des Eros vielmehr die nächste Verwandtschaft mit einem anderen Kopfe hat, der den lysippischen Typen zeitlich und stilistisch nahe steht, aber aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Schöpfung eines attischen Künstlerpaares zurückzuführen ist: mit dem Porträtkopfe des Lustspieldichters Menander, einem Werke des jüngeren Kephisodot und des Timarchos, der Söhne des Praxiteles (vgl. n. 94). Wir hätten demnach anzunehmen, daß sich in den Werken dieser beiden Künstler gleichsam eine Verschmelzung der Stile ihres Vaters und des Lysippos vollzogen habe (vgl. n. 12 u. 1063—1066).

Clarac 642, 1464. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 497 Fig. 539. Löwy griech. Plastik p. 104 T. 124, 216. Cap. Mus. Catal. Gall. 5. — Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 645—646. Klein Praxiteles p. 229ff (p. 230 n. 1.) Monuments Piot XIII (1906) p. 187ff. T. XI—XII. — Die beste Replik des Menandertypus befindet sich in Boston: Bernoulli gr. Ikonographie II T. XIV.

777 (6) Kopf des Marsyas.

Ergänzt die Büste.

Der Kopf ist hinsichtlich der Formen mit dem des hängenden Marsyas (n. 951, 1925) verwandt, zeigt aber den Ausdruck schmerzlicher Bestürzung. Dieser Ausdruck scheint vollständig angemessen unter der Voraussetzung, daß der Kopf von einer Statue herrührt, die Marsyas darstellte, wie er bei dem Wettkampfe mit Apoll seiner Niederlage gewahr wird. Diese Annahme ist kürzlich dadurch bestätigt worden, daß man in dem Museum zu Agram eine Statue nachweisen konnte, die einen Kopf des kapitolinischen Typus ungebrochen trägt und den Silen eben in der angedeuteten Situation darstellt. Marsyas lehnt mit der l. Schulter gegen einen Baum-

stamm; die Stellung der Beine ist die gleiche wie bei dem Silen mit dem Dionysoskinde (n. 4); die Hände hielten ursprünglich die Doppelflöten quer vor dem Leibe, während sich der Kopf mit aufgeregten Mienen nach der l. Schulter wendet und etwas erhoben ist. In dem gleichen Museum befindet sich auch eine weibliche sitzende Statue, die mit dem Marsyas zusammengefunden wurde und nach dem Zeugnis eines Sarkophages im Louvre die Muse Kalliope darstellt, der im Wettspiel zwischen dem Silen und Apollon die Rolle der Richterin zugefallen ist. Augenscheinlich also gehörten beide Statuen zu einer Gruppe, die eben diesen Wettstreit darstellte und von der uns nur noch der Apollon fehlt. Der Stil der Figuren ist hellenistisch, aber älter als der des roten (pergamenischen) Marsyas und andersartig als der des weißen (vgl. n. 951).

Jahreshefte des österr. Instituts X (1907) p. 320ff. Fig. 96. Capit. Mus. Catal. Gall. 6. Der Sarkophag: Robert die antiken Sarkophagreliefs III T. LXIV 1. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums II p. 887 Abb. 962.

778 (8) **Statue einer trunkenen Alten.**

Die an der Via Nomentana gefundene Statue stand anfänglich im Palazzo Verospi, später im Pal. Ottoboni (Fiano) und wurde vom Kardinal Ottoboni dem Papste Clemens XII. abgetreten (Röm. Mitteil. VI 1891 p. 59). Ergänzt der Kopf, die untere Hälfte des r. Vorderarmes nebst der Hand, der Hals der Amphora, ein Teil des l. Armes mit einem Teil des Gesäßes und dem l. Knie, die Füße nebst dem benachbarten, vom Gewande bedeckten Stücke des l. Unterschenkels. Der Restaurator benutzte dabei eine besser erhaltene Statue desselben Typus, die der Kurfürst Karl Theodor von Bayern gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Italien, und zwar vermutlich in Rom erwarb und die sich gegenwärtig in München befindet.

Die Alte sitzt auf der Erde und umfaßt eine von einer Efeugirlande umgebene Amphora, die man sich mit Wein gefüllt zu denken hat. Das inbrünstige Entzücken, das sie hierbei empfindet, kommt in der Bewegung ihres Körpers vortrefflich zum Ausdruck. Ebenso ist die Charakteristik des welken Fleisches von einer staunenswerten Naturwahrheit. Offenbar geht die Statue auf ein Original aus hellenistischer Zeit zurück. Das Epigramm dieser Zeit hat öfters trunksüchtige alte Frauen zum Gegenstand seiner Pointen gemacht. Wir kennen als das älteste Beispiel dieser Gattung ein Epigramm des Tarentiners Leonidas, eines Zeitgenossen des Pyrrhos, das sich auf das Grabmal einer trunksüchtigen Alten Namens Maronis bezieht (Maronis — die zu Maron, dem Weinheros, Gehörige — ein Gattungsname, den man jedem trunksüchtigen Weibe geben konnte). Andererseits schreibt Plinius (n. h. 36, 33) dem athenischen Bildhauer Myron (vgl. n. 1363) eine Marmorstatue zu, die sich in Smyrna befunden und eine trunkene Alte dargestellt habe, eine Angabe, die schon deshalb Bedenken erregt, weil der berühmte Myron, soweit unsere Kenntnis reicht, ausschließlich in Bronze arbeitete. Unter den Vermutungen, durch die man diese Schwierig-

keit zu beseitigen versucht hat, sind im besonderen zwei beachtenswert. Ein Gelehrter nimmt an, daß Plinius bei flüchtigem Exzerpieren jenes Epigrammes statt des Frauennamens Maronis im Nominativ den Genetiv Myronis gelesen und darauf hin dem Myron die Statue einer trunkenen Alten zuerkannt habe. Nach einer minder wahrscheinlichen Vermutung hätte Plinius einen späteren gleichnamigen Künstler mit dem berühmten Myron verwechselt. Wir kennen einen Myron, der zu Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. für Olympia eine Athletenstatue arbeitete, und einen anderen, der gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts in Pergamon tätig war. Dieser letztgenannte habe in dem benachbarten Smyrna die Statue einer trunkenen Alten, etwa als Gartenschmuck, gearbeitet und sei von Plinius mit dem attischen Meister verwechselt worden. Für welche der beiden Vermutungen man sich aber auch entscheiden mag, jedenfalls liegt der Gedanke nahe, daß die kapitolinische Statue und ihre Wiederholung in München Kopien nach der von Plinius erwähnten Marmorstatue sind.

Der Bauch zweier griechischer Tongefäße, deren eines von der Insel Skyros, das andere aus Tanagra stammt, hat die Form einer Frauenfigur, die im wesentlichen den beiden in Rede stehenden Statuen entspricht und auf das gleiche Original zurückzugehen scheint wie diese. Der Stil beider Gefäße und die Buchstabenformen einer Inschrift, die auf der Plinthe des auf Skyros gefundenen Exemplares angebracht ist, deuten auf das 2. Jahrhundert v. Chr. Hiernach dürfen wir es als wahrscheinlich betrachten, daß der statuarische Typus der trunkenen Alten im 2. Jahrhundert vorhanden und so bekannt war, daß sich die Keramik sein Motiv zunutze machte.

Clarac 701, 1659. Löwy griech. Plastik p. 122 T. 148, 257. Capit. Mus. Catal. Gall. 8. — Die Münchener Statue: Furtwaengler Beschreibung d. Glyptothek n. 437. Hundert Tafeln nach d. Bildw. d. Glyptothek p. 89. Ihr Kopf: Löwy a. a. O. T. 148, 258.

779 (10) **Achteckiges Aschengefäß,** von dem Freigelassenen Decimus Lucilius Soter seinem Patrone Lucius Lucilius Felix gestiftet.

Gefunden nach Ligorio an der Via Appia, zunächst im Pal. Cesi, hierauf beim Kardinal Albani.

Die zierlich gearbeiteten Reliefs vergegenwärtigen das Treiben, dem sich Eroten nach einem festlichen Mahle hingeben. Acht bärtige Masken, von denen Weinreben- und Lorbeerzweige ausgehen, bilden oben eine Art von Fries. Drei der Eroten spielen musikalische Instrumente. Ein vierter schreitet vorwärts, in der L. eine Laterne haltend; sein Kopf und sein Hals sind noch von den dicken Kränzen umgeben, die er während des Mahles trug. Ein fünfter langt an einer kolossalen Fackel hinauf, um seine kleine daran anzubrennen.

Zwei andere, von denen der eine in der R. eine gesenkte Fackel hält, tanzen aufeinander zu, die Hände in typischer Weise erhebend. Beinah alle diese Figuren geben Motive bekannter Statuen wieder. Gleich ähnlichen häufig auf Sarkophagen wiederkehrenden Darstellungen symbolisiert auch die an dieser Aschenurne angebrachte das selige Fortleben der Verstorbenen im Jenseits.

Strong roman sculpture p. 266 T. LXXX. Capit. Mus. Catal. Gall. 10. Die Inschrift CIL VI 21577. Über die verwandten Sarkophage: Ann. d. J. 1860 p. 207 ff.

780 (20) **Gequälte Psyche.**

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli, seit 1753 im Museum. Ergänzt der l. Augenknochen, die Nasenspitze, Teile beider Lippen, die r. Hand mit der Brust, der l. Vorderarm, ein Teil des r. Fußes, allerlei Falten und Teile der Flügel, die Plinthe.

Psyche duckt sich in heftiger Bewegung und blickt, den Kopf nach rückwärts beugend, mit dem Ausdruck schmerzlichen Flehens zu Eros empor, der sie verfolgt und peinigt. Dieser war nicht dargestellt, sondern muß vom Betrachter hinzugedacht werden; denn es läßt sich keine zweite Figur mit der Psyche zu einer befriedigenden Gruppe vereinigen. Da die Statue in der Gesichtsbildung wie in den Gewandmotiven mancherlei Berührungspunkte mit den Niobiden darbietet, so dürfen wir vermuten, daß ihr Original in demselben Kunstkreise entstanden ist wie das des berühmten Statuenzyklus.

Clarac 654, 1500 A. Capit. Mus. Catal. Gall. 20.

781 (27) **Büste einer Dame aus der Zeit der Julia Domna** († 217 n. Chr.), der Gattin des Septimius Severus.

Ergänzt das vordere Stück der Nase.

Der Kopf ist in den früheren Auflagen dieses Führers schwerlich mit Recht für ein Porträt der Julia Domna selber erklärt worden.

Bernoulli römische Ikonographie II 3 T. 18a, 18b p. 42—44. Capit. Mus. Catal. Gall. 27.

782 (29) **Statue der Pallas.**

Angeblich bei Velletri gefunden. Ergänzt die Spitze des Helmvisiers wie der Nase, der r. Arm nebst dem Ärmel und dem Speere, die l. Hand, ein großes Stück in der Umgebung des r. Knies, die Ränder der Plinthe.

Sie geht auf das gleiche Original zurück wie die vatikanische Statue n. 38, zeigt jedoch eine härtere Ausführung und entbehrt der um die Brust gelegten Aigis.

S. Reinach répertoire II 1 p. 275 n. 8. Furtwaengler Meisterwerke p. 593 ff. Amelung Vatikan-Katalog I p. 140 f. Capit. Mus. Catal. Gall. 29.

Vor dem Fenster:

783 **Brunnenmündung, Götterzug.**

Das Denkmal befand sich früher in einer den Medici gehörigen Villa vor Porta del Popolo. Der Großherzog Cosimo III. schenkte es dem Kardinal Albani, aus dessen Besitze es 1728 in die kapitolinische Sammlung überging (Justi Winckelmann II 1 p. 303; Lanciani storia d. scavi II p. 116). Ergänzt an der Athene der r. Arm mit der Hand, am Herakles

der Oberkopf, ein Finger der R.; der obere Teil der Keule, am Apollon der Vorderkopf, der Oberkopf, der r. Unterarm mit der Hand, an der Artemis der Mund und die Wange, der halbe r. Unterarm mit der Hand, an der Aphrodite der Kopf, an der Hestia das Kinn und der Nacken, am Bocke des Hermes beide Hinterhufe und das l. Vorderbein, an dem Delphin des Poseidon ein Teil des Schwanzes.

Zuverlässige Gewährsmänner, die das Denkmal sahen, bevor es in das Museum gebracht wurde, berichten, daß der Marmor ausgehöhlt war und an den inneren Rändern der Höhlung Seilspuren zeigte. Wir haben demnach darin die Einfassung eines Ziehbrunnens zu erkennen. Die Öffnung wurde später geschlossen, um den Marmor als Basis für den gegenwärtig darauf aufgestellten Krater zu verwenden. Die Reliefs stellen zwei Götterzüge dar, die, in entgegengesetzter Richtung vorschreitend, einander begegnen. Der eine Zug wird eröffnet von Zeus, der in der L. das Zepter, in der R. den Donnerkeil hält. Dem Göttervater folgen Hera, Pallas, Herakles, Apoll die Lyra spielend, Artemis den Bogen in der L., Ares, Aphrodite in jeder Hand eine Blume haltend. Wie sich aus alten Zeichnungen der Reliefs ergibt, war der gegenwärtig ergänzte Kopf der Liebesgöttin nicht vorwärts, sondern rückwärts gewandt und hiermit die diese Reihe abschließende Figur in Beziehung zu dem anderen Götterzuge gesetzt. An seiner Spitze schreitet Hephaistos, mit beiden Händen einen Schmiedehammer fassend, hinter ihm Poseidon mit Dreizack und Delphin, Hermes mit Caduceus und Widder, zuletzt Hestia. Man hat die Darstellung auf die Rückführung des Hephaistos, auf die Einführung des Herakles in den Olymp oder auf die Geburt der Pallas zu deuten versucht. Doch gehen alle diese Erklärungen von der bedenklichen Voraussetzung aus, daß der Bildhauer mancherlei Motive der ihm vorliegenden Originalkomposition mißverstanden habe. Hiernach scheint es zweifelhaft, ob die Reliefs in der Tat eine bestimmte mythologische Szene wiedergeben sollen.

Ein Gelehrter will die kapitolinische Brunnenmündung zu der Kunst des Kallimachos in Beziehung setzen. Er versucht nachzuweisen, daß Kallimachos an dem Um- oder Neubau des Erechtheions, der nach dem Frieden des Nikias (421 v. Chr.) in Angriff genommen wurde, einen hervorragenden Anteil genommen und daß er zu den Künstlern gehört habe, die, nachdem Pheidias eine freiere Auffassung der Natur in der Plastik eingeführt hatte, noch an einzelnen Elementen des archaischen Stiles festhielten, also, wie wir uns auszudrücken pflegen, archaisierten. An diese Kombination wird dann die weitere Vermutung angeknüpft, daß Kallimachos bei der Tätigkeit, die er im Erechtheion entfaltete, den darin befindlichen Brunnen mit einer neuen Mündung umgeben habe und daß das kapitolinische Exemplar nach dieser kopiert sei; hieraus erkläre es sich, daß in dem darauf dargestellten Götter-

zuge die im Erechtheion verehrten Gottheiten, Athena, Hephaistos, Poseidon-Erechtheus und Hermes, besonders hervortreten. Allerdings zeigen die Reliefs der kapitolinischen Brunnenmündung einen archaisierenden Stil. Doch ist derselbe keineswegs so beschaffen, daß wir ihn einem Künstler zutrauen dürfen, der während des letzten Viertels des 5. Jahrhunderts in Athen arbeitete. Ein Bildhauer, der damals archaisierte, würde gewiß dem zu seiner Zeit herrschenden, freien Stile irgendwelche Rechnung getragen haben. Das kapitolinische Relief zeigt aber hiervon keine Spur. Die Zeichnung der Figuren beruht ausschließlich auf der Grundlage des archaischen Stiles. Ja sie übertreibt seine Formengebung in der schwalbenschwanzförmigen Anordnung der herabfallenden Mantelzipfel und in den Schnörkeln, in die der Schwanz an dem Löwenfelle des Herakles und der Helmbusch der Athena auslaufen, auf sehr unerfreuliche Weise.

Hauser die neu-attischen Reliefs p. 60 n. 86. Furtwaengler Meisterwerke p. 205. Capit. Mus. Catal. Gall. 31b.

Auf dieser Brunnenmündung steht:

784 (31a) **Marmorner Krater.**

Gefunden zwischen dem Grabmale der Caecilia Metella und der Nunziatella (Bottari bei Fea miscellanea I p. CCXLIV n. 85). Ergänzt r. Hälfte des einen Henkels, der Fuß und unbedeutende Stücke am Behälter.

Der Behälter dieses sauber ausgeführten Gefäßes ist mit schönen Pflanzenornamenten geschmückt, die in ihrer Feinheit und Übersichtlichkeit an die Ornamente des Ara pacis erinnern (n. 1276). Die Henkel wachsen aus Silenmasken heraus.

Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 64. Capit. Mus. Catal. Gall. 31a.

785 (42) **Statue einer Römerin.**

Entdeckt 1817 in der Vigna Moroni an der Via Appia. Sie scheint zu einem Grabe gehört zu haben, da überliefert ist, daß darunter eine Urne gefunden worden sei. Ergänzt die Nase, die l. Gesichtshälfte, viele Teile des Gewandes auf dem Kopfe, die Füße.

Die Matrone sitzt auf einem lehnelosen Stuhle, mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel, das Kinn auf die r. Hand stützend. Gesichtsausdruck und Haltung lassen ihre Trauer deutlich erkennen. Die übertriebene Tiefe, bis zu der die Falten eingeschnitten sind, scheint dadurch veranlaßt, daß die Statue nicht für volles Licht sondern für das Halbdunkel einer Grabcella berechnet war, bei dem der Faltenwurf, sollte er zu deutlichem Verständnis kommen, in nachdrücklicher Weise hervorgehoben werden mußte. Sie gehört nach der Haartracht und dem kräftigen Charakter der Ausführung dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit an.

Clarac 897, 2285 A. A. Hekler in den Münchener archäol. Studien dem And. A. Furtwaenglers gewidm. p. 142f. p. 226 X, Fig. 9. Collignon les statues funéraires p. 293f. Fig. 184. Capit. Mus. Catal. Gall. 42.

Unter Museumsnummer 46:

786 **Sarhophag, Pflege des Dionysosknaben.**

Er befand sich bis 1746 zu Nepi im Souterrain der Kirche S. Biagio.

Die Reliefs sind aus drei sehr anmutigen, auf treffliche Originale zurückgehenden Kompositionen zusammengearbeitet. Rechts sehen wir Nymphen beschäftigt, den kleinen Dionysos zu baden; die eine schlägt dabei die Becken; eine andere kniet am Boden und hält mit beiden Händen eine Schale voll von Früchten, die der Kleine, wie es scheint, nach dem Bade verzehren soll. Links ist mit vielem Humor die Toilette des Dionysosknaben dargestellt. Dieser steht mit komischer Gravität auf einem Steinblocke und hat bereits die Brust mit der Nebris, den l. Fuß mit einem Stiefelchen bekleidet. Ein Satyr zieht ihm das r. Stiefelchen an, während Silen seinem jungen Herrn hilft, den gewaltigen Weinstock, den dieser mit dem l. Händchen umfaßt hält, auf den Boden zu stützen. Die Handlung der hinter dem Satyr befindlichen Bakchantin läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, da der r. Vorderarm dieser Figur ergänzt ist. Doch spricht die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß sie sich anschickt, den ihr entgegenragenden Ast des von Dionysos gehaltenen Weinstocks mit einer Binde zu schmücken. Zwischen diesen beiden Darstellungen hat der Bildhauer eine Szene angebracht, in der man früher eine Episode aus dem Schlauchtanze (Askoliasmos) zu erkennen glaubte. Es galt bei diesem Tanze auf einem mit Wein gefüllten Schlauche Sprünge auszuführen, ohne davon abzugleiten. Wer abrutschte, wurde gezüchtigt. Das Relief zeigt nun Silen, wie er einem Satyr, den man von dem neben ihm liegenden Schlauche abgeglitten glaubte, mit einem Riemen den Rücken bearbeitet. Da aber in zwei anderen Darstellungen der gleichen Szene — auf der einen Seitenlehne des sog. Bisellium im Konservatoren-Palaste n. 962 und in dem Attachenrelief eines bronzenen Gefäßhenkels im neapeler Museum — an Stelle des Schlauches ein umgestürzter Korb liegt, hat die Züchtigung des Satyrs augenscheinlich nichts mit dem Askoliasmos zu tun; der junge Nichtsnutz hat genascht und wird dafür von dem alten Aufseher gestraft. Als Vorbild der l. Gruppe hat man kürzlich ohne recht durchschlagende Gründe ein Gemälde vermutet.

Jahreshefte des österr. Instituts XII (1909) p. 220ff. Abb. 112. 113. Capit. Mus. Catal. Gall. 46a. Das Attachenrelief s. in den Abhandl. der philol.-hist. Klasse der sächs. Gesellschaft der Wiss. XIV (1894) p. 350 u. 462 Fig. 89.

787 (49) **Kolossaler Frauenkopf.**

Ergänzt der größte Teil des Halses und die Büste.

Dieser großartige Kopf verrät eine so nahe Verwandtschaft mit den zu Lykosura in dem Tempel der Despoina gefundenen Skulpturen des messenischen Bildhauers Damophon (2. Jahr-

hundert v. Chr.), daß man geneigt ist, in ihm eine Originalarbeit desselben Meisters zu erkennen. Eine bestimmte Benennung vorzuschlagen scheint bedenklich, da man sich bei dem gegenwärtigen tiefen Standorte kaum einen deutlichen Begriff davon machen kann, wie der Kopf aus der ansehnlichen Höhe wirkte, für die ihn der Bildhauer berechnet hatte. Die Augen waren aus Edelsteinen oder Glasfluß gearbeitet. Eine auffällige Ähnlichkeit mit dem kapitolinischen Exemplare zeigt, abgesehen davon, daß die Richtung des Halses verschieden ist, ein bei Alba (in Piemont) gefundener Kolossalkopf. Auch hier war der hintere Teil aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet und an den vorderen angesetzt.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 265. Furtwaengler Meisterwerke p. 644 Anm. 3. Journ. of hell. studies XXIV (1904) p. 53 Fig. 5, p. 330 f. Capit. Mus. Catal. Gall. 49. Vgl. Annual of the Brit. school at Athens XI (1904—5) p. 173 ff. XII (1905—6) p. 109 ff. Der Turiner Kopf: Atti della società di archeologia e belle arti della prov. di Torino I (1875) T. XVII p. 315—317. Vgl. über Damophon zuletzt: Berichte d. philos.-hist. Klasse d. Königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. LXIII 1911 p. 3 ff. T. I—II.

788 (50) Rumpf eines Diskobolen.

Der Rumpf rührt von einer Wiederholung des myronischen Diskobolen her. Er zeigt namentlich am Rücken und an der r. Seite eine vortreffliche Ausführung (vgl. n. 326 und 1363). Das Fragment gehörte früher dem während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätigen französischen Bildhauer Etienne Monnot, der es in abgeschmackter Weise zu einem stürzenden Krieger ergänzte.

Clarac 858 A 2212. Furtwaengler Meisterwerke p. 349 Anm. 1, p. 374 Anm. 1. Capit. Mus. Catal. Gall. 50.

789 (53) Büste der Lucilla.

Ergänzt die Nasenspitze, Teile der Gewandfalten und das Piedestal.

Die früher geläufige Deutung dieser vortrefflich gearbeiteten Büste auf Julia Domna, Gemahlin des Septimius Severus, war unbegründet. Vielmehr entspricht das Profil wie die Anordnung des Haares genau den Münzporträts der Lucilla († 183 n. Chr.), der Schwester des Commodus und Gattin des Lucius Verus.

Bernoulli römische Ikonographie II 2 T. LIX p. 194 n. 3. Capit. Mus. Catal. Gall. 53.

790 (61*) Statue des Herakles, fälschlich ergänzt als die Hydra tötend.

Gefunden um 1620 bei dem vom Kardinal Verallo vorgenommenen Umbau der Kirche S. Agnese vor Porta Pia. Ergänzt von Algardi die Nase, der l. Arm, der r. Arm vom Biceps abwärts, das l. Bein, der r. Unterschenkel, die Hydra, die Plinthe.

791 (61) Fragment einer Statue des die Hydra tötenden Herakles.**

P. A. Maffei, ein gelehrter Dilettant, dessen Tätigkeit in den Anfang des 18. Jahrhunderts fiel und der mancherlei unzuverlässige

Angaben in die Welt setzte, war der erste, der die seitdem vielfach wiederholte Fabel berichtete, daß einige Zeit, nachdem der Bildhauer Alessandro Algardi (1602—1654) den bei S. Agnese gefundenen Heraklestorso n. 790 ergänzt habe, das ursprünglich dazu gehörige, von der Hydra umwundene, l. Bein n. 791 zutage gekommen sei; man habe jedoch Bedenken getragen, die vortreffliche Restauration zu beseitigen, und deshalb das Fragment neben der ergänzten Statue aufgestellt. Es scheint vielmehr, daß Algardi den Versuch gemacht hat, das von der Hydra umschlungene Bein an den Torso anzusetzen, daß er jedoch diesen Versuch später verwarf und den Torso mit den Ergänzungen versah, die ihm gegenwärtig zu eigen sind. Sicher ist, daß der Torso und das von der Hydra umwundene Bein nicht zusammengehören. Die Bewegung des Torso findet in den auf die Bezwingung der Hydra bezüglichen Denkmälern keine Analogie, wohl aber in einer auf mehreren Sarkophagen wiederkehrenden Gruppe, die Herakles darstellt, wie er die kerynitische Hindin niederwirft. Der Held stemmt hier das l. Knie auf den Nacken des Tieres und faßt mit beiden Händen dessen Geweih an. Die antiken Teile unserer Statue stimmen vortrefflich zu einer derartigen Handlung. Man erkennt deutlich, daß etwas unterhalb der r. Hüfte ein Gegenstand abgemeiselt ist, der recht wohl die an dieser Stelle ansetzende rechte Geweihstange der Hindin gewesen sein kann.

Da der Torso und das von der Hydra umwundene Bein hinsichtlich des Materials, der Dimensionen, des Stiles und der Ausführung eine auffällige Übereinstimmung bekunden, so scheint das Bein mit der Hydra in der Tat an derselben Stelle gefunden zu sein, wie der Torso, und die Figur, von der sich nur das Bein erhalten hat, dem gleichen Statuenzyklus angehört zu haben wie der Torso, einem Statuenzyklus, der die Taten des Herakles darstellte.

Der Torso zeigt eine merkwürdige Mischung älterer und jüngerer Elemente. Während die Bildung des Gesichtes auf das unter n. 926 besprochene, mutmaßliche Heraklesideal des Skopas zurückweist, die trockene Behandlung der Brust an altertümliche Kunstweise erinnert und die des Nabels geradezu archaisiert, bekunden die Proportionen der Figur deutlich lysippischen Einfluß. Nach diesem eklektischen Verfahren kann das Original des in Rede stehenden Statuenzyklus frühestens in der späthellenistischen Zeit geschaffen sein, wahrscheinlich aber ist es erst in römischer Zeit entstanden (vgl. n. 167). Der Charakter der Ausführung deutet auf das 2. Jahrhundert n. Chr.

Die Hydra besteht aus einem großen Schlangenleibe, der zugleich das l. Bein des Herakles und den Stamm umwindet, und aus einem ältlichen Frauenkopfe, aus dem sich kleine Schlangen wie

Haare entwickeln — ein Typus, der, wie es scheint, von der hellenistischen Kunst erfunden wurde. Das Gesicht ist schmerzlich verzogen und der Mund zum Schreien geöffnet.

Römische Mitteilungen IX (1894) T. X p. 334—348. Capit. Mus. Cat. Gall. 61*. 61**. Über die Bildung der Hydra: Jahrb. d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande XCV (1894) p. 91—93. Röm. Mitt. X (1895) p. 210—213.

Zimmer der Tauben.

792 (13) **Prometheussarkophag.**

Vormals in Villa Pamfili.

Dieser Sarkophag, der nach dem Stile seiner Reliefs erst im vorgerückten 3. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet sein kann, zeigt in der Mitte die Erschaffung des Menschen. Prometheus, neben sich den mit Ton gefüllten Korb, stützt auf seine Kniee ein soeben fertig geknetetes Menschenbild. Pallas belebt es, indem sie ihm den Schmetterling, das Symbol der Seele (Psyche), auf den Kopf setzt. Zwischen dem Titanen und der Göttin steht eine zweite fertige Menschenfigur. Darüber sieht man Klotho, den Lebensfaden spinnend, und Lachesis, wie sie auf einem Himmelsglobus das Horoskop des Neugeschaffenen stellt. Hinter Prometheus ist unten die Personifikation der Erde, Gaia, gelagert, in den Händen ein Füllhorn, das von zwei Knaben gestützt wird (vgl. n. 5), oben Okeanos, kenntlich durch das Ruder, das er in der R. hält, und durch den Seedrachen, der sich neben ihm emporbäumt. Vor Okeanos lenkt Helios sein Viergespann zu dem Himmel empor, während unter den Pferden ein Windgott in eine Muscheltrompete bläst. Also findet die Erschaffung des Menschen bei Sonnenaufgang statt. Der Tod wird durch die rechts von der Mittelgruppe angebrachte Darstellung vergegenwärtigt. Am Boden liegt eine jugendliche Leiche, über der die vom Körper getrennte Seele in Gestalt eines Schmetterlings schwebt und auf deren Brust der trauernde Thanatos eine umgedrehte Fackel stützt. Neben der Leiche sitzt eine Moire (Parze) im Begriff die Schicksalsrolle auseinander zu wickeln. Hinter ihr führt Hermes die Psyche des Verstorbenen, die hier als ein geflügeltes Mädchen gebildet ist, zur Unterwelt. Wie die Erschaffung des Menschen bei Sonnenaufgang stattfindet, ist sein Tod zur Nacht in Beziehung gesetzt; denn oberhalb der Leiche sehen wir die Mondgöttin Selene auf ihrem Zweigespann und hinter dem Todesgotte eine verhüllte Frauengestalt, die mit Wahrscheinlichkeit auf die Personifikation der Nacht, Nyx, gedeutet wird. Zwischen den Beinen des Hermes erscheint wiederum Gaia gelagert. Neben den Füßen der auf der anderen Seite dargestellten Gaia ist die bekannte Gruppe des Eros und der Psyche, die einander umarmen, (vgl. n. 802) beigefügt. Sie wäre besser am Platze zwischen der auf die Erschaffung

und der auf den Tod des Menschen bezüglichen Szene, da sie hier in logischer Reihenfolge auf die das Leben beseligende Kraft der Liebe hinweisen würde. An diese Gruppe schließt sich links eine Darstellung des Hephaistos und dreier Kyklopen an, die vor einer Felsenhöhle schmieden, eine Darstellung, die offenbar auf den Feuerraub des Prometheus deutet. Daneben sieht man unter einem Baume einen nackten Mann und eine nackte Frau, die man bald für Deukalion und Pyrrha, bald für Adam und Eva erklärt hat. Vielleicht wollte der Bildhauer einfach ein Menschenpaar in dem Naturzustande darstellen, der herrschte, bevor Prometheus den Sterblichen das himmlische Feuer gebracht hatte. Dem Bilde der Schmiede entspricht auf der entgegengesetzten Seite eine Szene, die uns die Strafe des Prometheus und seine Befreiung vergegenwärtigt. Der an den Felsen angeschmiedete Titane wird von dem Adler zerfleischt. Aber bereits tritt Herakles heran mit gespanntem Bogen, um den Vogel zu erlegen. Auf einer hinter dem Helden befindlichen Anhöhe sitzt der greise Berggott des Kaukasus. Wie in den Gruppen, die zu dem von Prometheus geschaffenen Menschen in Beziehung stehen, Geburt und Tod, Tag und Nacht, einander gegenübergestellt sind, so entsprechen einander in den Darstellungen, die sich auf beiden Seiten an diese Gruppen anschließen, die Schuld des Prometheus, d. i. der durch die Schmiede angedeutete Feuerraub, und die Befreiung des Titanen.

Wiener archäol. Vorlegeblätter Serie D T. XI 4. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1413 Fig. 1568. Collignon les statues funaraires p. 373 Fig. 238. Capit. Mus. Cat. St. d. col. 13. Über die Gruppe der beiden nackten Figuren: Breymann Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums (Wolfenbüttel 1893) p. 6—9.

Darüber an der Wand:

793 (13a) **Taubenmosaik.**

1737 durch Alessandro Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian hinter dem Rundsaale des kleinen Palastes gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152), 1765 von Clemens XIII. dem Museum geschenkt.

Der berühmteste Mosaikkünstler des Altertums, Sosos, arbeitete zu Pergamon ein Mosaik, das den ungefegten Boden eines Speisesaales darstellte — ein Werk, das man sich durch ein im lateranischen Museum befindliches Mosaik (n. 1231) vergegenwärtigen kann. Doch war in die Darstellung des mit Speiseresten bedeckten Fußbodens, wie es scheint als Mittelbild, ein Tierstück eingefügt. »Bewundernswert ist daran« — so schließt Plinius (n. h. 36, 184) seine Beschreibung jenes Fußbodens — »eine Taube, die trinkt und das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes dunkler macht; andere sitzen, sich putzend, auf dem Rande des Kantharos.« Unser Exemplar ist offenbar durch dieses Bild des Sosos bestimmt, gibt jedoch das Original nur in dekorativer Weise wieder; denn wir vermissen darauf die Wirkung des Schattens, die Plinius als eine besondere koloristische

Feinheit hervorhebt. Es war in der Villa des Hadrian nicht wie gegenwärtig an der Wand angebracht, sondern bildete, umgeben von einem fein gearbeiteten Rahmen, das Mittelstück eines in gröberem Mosaik ausgeführten Fußbodens.

Capit. Mus. Cat. St. d. col. 13a. Vgl. Brunn Gesch. der gr. Künstler II p. 312. Overbeck Schriftquellen n. 2158—2160. Ein Fragment des Rahmens im Dresdner Augusteum: Hettner die Bildwerke der kgl. Antikensammlung zu Dresden n. 228.

Auf der unteren Konsole:

794 (28) **Doppelherme, aus den Köpfen zweier Wassergötter zusammengesetzt.**

Ergänzt die l. Ecke der Herme auf der Seite des unbärtigen Kopfes, an diesem Kopfe eine r. befindliche Haarlocke, an dem bärtigen Kopfe die äußerste r. Bartlocke und das Ende einer Haarlocke auf der r. Schläfe.

Eine ähnliche marmorne Doppelherme, die nach der auf dem Schafte angebrachten Inschrift der Diana geweiht war, und tönerne Wiederholungen der beiden Köpfe haben sich im Heiligtume der Diana Nemorensis gefunden. Da wir hiernach vermuten dürfen, daß die beiden Typen zu jenem Heiligtum in irgendwelcher Beziehung standen, liegt es nahe, in ihnen die Götter oder Personifikationen der beiden benachbarten Seen, des Nemi- und des Albanersees, zu erkennen. Der Fundort der kapitolinischen Doppelherme ist leider unbekannt, und es bleibt somit fraglich, ob dieselbe Benennung auch auf sie anwendbar ist. Für den Lacus Benacus (Gardasee) und den Lacus Fucinus sind Kulte durch Inschriften bezeugt. Hiernach scheint es recht wohl möglich, daß auch die beiden latinischen Landseen göttlicher Verehrung genossen und infolgedessen bildlich dargestellt wurden.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 417—419 p. 31. Ausonia IV 2 (1909) p. 109ff. T. V (Hier ist der Versuch ausgeführt, die obengenannten Doppelhermen auf den am Nemi-See verehrten Hippolytus-Virbius in seinen zwei Erscheinungsformen zu deuten, weil die Gewächse, die wir auf Stirn, Wangen und Brust der Dargestellten bemerken, als Baumblätter, nicht als Algen charakterisiert seien. Dagegen genügen drei Einwürfe: angenommen, man habe den wiedererstandenen Virbius als Elementargott der Wälder verehrt und dargestellt, so fehlt doch jeder Anhalt dafür, daß man diese Züge je auf Hyppolytus übertragen habe. Dann befindet sich im Berliner Museum — Beschreibung n. 207 — eine Doppelherme, in der ein jugendlicher Kopf, ganz von der Art des entsprechenden an der Herme vom Nemi-See, mit einem Kopfe der Libya verbunden ist; in diesem Falle ist keine andere Deutung möglich als die auf Triton, den Gott des tritonischen Sees. Endlich aber sind die betreffenden Gewächse an der kapitolinischen Herme garnicht als Blätter charakterisiert, sondern deutlich als flossenartige Gebilde kenntlich; wenn sie an der Herme vom Nemi-See nicht botanisch getreu als Algen charakterisiert sind, so ist zu bedenken, daß es sich um ein sehr geringwertiges Kunstwerk handelt. Diese Herme ist in der Ausonia a. a. O. auf T. VI publiziert). Capit. Mus. Cat. St. d. col. 28. Vgl. Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz p. 159. Über die Kulte des Lacus Benacus und Fucinus: Roscher Lexikon I p. 779, p. 1558.

795 (37) **Endymionsarkophag.**

Der Epigraphiker Fabretti († 1700) sah ihn in der vor der Porta ostiense gelegenen Vigna Monciatti (Fabretti inscriptiones antiquae p. 757 n. 625. C. J. L. VI 19037).

Der Stil der auf dem Deckel dargestellten Delphine und Seeungeheuer wie der die Schmalseiten des Behälters verzierenden Greife deutet auf die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Doch wurde die auf dem Deckel angebrachte Inschrift, der zufolge der Sarkophag einer gewissen Gerontia von ihren Eltern gestiftet ist, erst beigefügt, als die Dekoration des Deckels bereits fertig vorlag; denn das Ende der dritten Zeile greift auf die l. Vorderpfote des benachbarten Seegreifen über. Um für diese Inschrift Platz zu gewinnen, wurde das ursprünglich vorhandene Mittelstück der Dekoration weggemeißelt, vermutlich eine Okeanosmaske, die auf derartig verzierten Sarkophagdeckeln häufig das Zentrum bildet. Während der Deckel und die Schmalseiten des Behälters durchaus den Charakter antiker Ausführung zur Schau tragen, macht das auf der Vorderseite angebrachte, den Endymionmythos darstellende Relief einen entschieden modernen Eindruck. Man erkennt deutlich, daß bei seiner Ausführung ein den antiken Bildhauern unbekanntes Werkzeug, das Zahneisen, zur Anwendung gekommen ist. Offenbar hat ein Bildhauer der Spätrenaissance das antike Relief dieser Seite überarbeitet. Hieraus erklärt sich die an einem römischen Sarkophage ganz ungewöhnliche Flachheit des Reliefplanes, die besonders an den Köpfen des Hypnos, des Lokalgottes und der beiden Eroten auffällt. Der ursprüngliche Plan verlor an Höhe, da der moderne Bildhauer die mehr oder minder zerstörte Oberfläche entfernte und somit seine Formen aus einem niedriger liegenden Grunde herausarbeitete. Wie jedoch die Vergleichung dieses Reliefs mit anderen Endymionsarkophagen beweist, deren Authentizität keinem Zweifel unterliegt, hielt er bei der Wiedergabe der Hauptmotive im wesentlichen an dem antiken Tatbestande fest. Eine erheblichere Änderung scheint er nur am r. Ende des Reliefs, vor den an den Wagen der Selene gespannten Pferden, vorgenommen zu haben. Diese Pferde werden auf anderen Endymionsarkophagen von einer geflügelten Mädchenfigur, vielleicht der römischen Luftgöttin Aura, gehalten. Der Gedanke liegt nahe, daß der Überarbeiter eine derartige Figur weggemeißelt und durch den mit einem Renaissanceornamente verzierten Torbogen ersetzt hat. Außerdem fügte er aus eigener Erfindung noch mancherlei Einzelheiten bei, die der für die römischen Sarkophagreliefs bezeichnenden Darstellungsweise zuwiderlaufen, z. B. den Felsboden, auf dem die Handlung vor sich geht, an dem Halsbande des hinter Endymion gelagerten Hundes einen Strick, der sich in unverständlicher Weise hinter der Herme verliert, am l. Ende des Reliefs unter dem Eichbaume eine aus einer Höhlung hervorkriechende Schlange und darüber einen Schmetterling, der nicht plastisch ausgedrückt, sondern nur in den Grund eingeritzt ist. Man vergleiche zu der Dar-

stellung die Schilderung, die Selene selbst bei Lukian (Dial. deor. XI 2) von ihren Zusammenkünften mit Endymion macht.

Robert die antiken Sarkophagreliefs III T. XII, XIII n. 40—40b, p. 61 n. 40. Capit. Mus. Cat. St. d. col. 37.

796 (61) **Kopf eines Römers.**

Ergänzt Stücke an den Ohren. Die aus verschiedenen bunten Marmor- und Alabasterarten hergestellte Büste ist antik, aber nicht zugehörig.

Dieser Kopf, der nach dem Charakter der Ausführung wie nach dem mit der Schere ganz kurz geschnittenen Haupt- und Barthaar in dem dritten Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. gearbeitet zu sein scheint, beweist wiederum, daß die damalige Porträtkunst noch Vortreffliches leistete. Er vergegenwärtigt die physische wie die geistige Individualität der dargestellten Persönlichkeit mit einer staunenswerten Naturwahrheit; besonders gelungen ist die Wiedergabe des falschen Blickes.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 551, 552. Strong roman sculpture p. 378 T. CXXVII. Capit. Mus. Cat. St. d. col. 61.

797 (49) **Statuette der ephesischen Artemis.**

Ergänzt an dem Aufbau über dem Modius die ganzen Säulen r. und die vorderste l., ferner die doppelte Turmkrone; an der Figur selbst das Gesicht mit den Haaren, die beiden Löwen auf den Armen bis auf Gesäß und Pfoten, beide Hände, die beiden äußeren Hirschköpfe und der vordere Teil des Gewandes unten mit den Füßen. An der Basis ist die obere Ecke l. vorne ergänzt, ein großes Stück l. unten und in der Mitte der Vorderseite mit dem größten Teile der beiden mittleren Figuren und des Kandelabers; von diesem ist der Aufsatz mit der Flamme antik, von der Figur l. davon nur der Kopf, von der r. der Oberkörper bis auf das Attribut.

Die Statuette, die im übrigen nicht von der typischen Gestalt der ephesischen Göttin (vgl. n. 337) abweicht, ist durch zweierlei bemerkenswert: durch die Basis und den Aufsatz auf dem Kopfe. Die Standfläche der Figur nimmt nur das mittlere Drittel der Oberfläche dieser Basis ein und ist um vier Stufen über die Seitenflächen erhoben. Jede dieser Seitenflächen war ursprünglich ganz mit einer rechteckigen Scheibe gedeckt, die an der Nebenseite mit einer übergreifenden Klammer befestigt war und aus der in der Mitte zwei Bronzestifte emporragen. Von beiden Scheiben haben sich nur Reste erhalten; auf jeder von ihnen stand ursprünglich, wie sich aus Gemmen-Darstellungen und Form und Zurichtung dieser Scheiben schließen läßt, ein schlanker Hirsch in Bronze gegossen. Die Reliefdarstellung an der Vorderseite der Basis muß irgendeine Szene aus dem Kulte der Göttin wiedergeben. Es haben sich mehrere derartige Basen ohne die zugehörige Statuette der Artemis erhalten. Noch interessanter ist der Aufsatz auf dem Kopfe, von dem wir uns nur die doppelte Turmkrone fortdenken müssen. Der Modius der Göttin ist mit Protomen von Sphinxen und Löwengreifen und mit Blumen geschmückt. Auf seiner Oberfläche steht ein Tempelbau mit drei Fassaden, dessen Giebeldächer in der Mitte zusammenstoßen und ein

Kreuzjoch bilden. Jeder der drei Giebel wird von vier ionischen Säulen getragen. Es ist bisher noch nicht gelungen, für diesen Bau, von dem sich ebenfalls weitere Exemplare gefunden haben (eins in Ephesos), eine Erklärung zu geben. Die Arbeit der Statuette stammt, nach den Frisuren der Basisfiguren zu schließen, aus flavischer Zeit.

Jahreshefte des österr. Instituts XII (1909) p. 173ff. Fig. 83, 84. Capit. Mus. Cat. St. d. col. 49.

Vor dieser Wand:

798 **Basis, der Mater Magna geweiht.**

Gefunden unter Clemens XI. am Ufer des Tiber unterhalb des Aventins (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXVII n. 24), zunächst im Vatikan aufgestellt (Jahrb. d. arch. Inst. V 1890 p. 54), unter Clemens XIII. in das kapitolinische Museum versetzt.

Die Basis trug nach der Inschrift einen Gegenstand, den eine gewisse Claudia Syntyche der Mater Magna und der navi salviae geweiht hatte. Die Wiederholung von salviae ist offenbar ein Versehen des Steinmetzen. Die Erklärer schwanken, ob navi salviae in zwei Worte zu zerteilen oder als ein Wort zu lesen sei. In dem ersteren Falle wäre Salvia der Name des Schiffes, auf dem 204 v. Chr. der Meteorstein, der im Tempel der Göttermutter zu Pessinus den Mittelpunkt des Kultus gebildet hatte, nach Rom übergeführt wurde. In dem letzteren Falle würde Navisalvia ein Name der Vestalin Claudia Quinta sein, die jenes Schiff, als es an der Tibermündung auf den Sand gelaufen war, flott machte und an ihrem Gürtel stromaufwärts führte. Die Vertreter dieser Ansicht nehmen an, daß die Vestalin unter jenem Namen neben der Göttermutter als Schutzpatronin der Tiberschiffahrt verehrt wurde, eine Annahme, für die es jedoch an jeglicher Analogie gebricht. Jedenfalls zeigt das Relief der Vorderseite Claudia Quinta, wie sie das Schiff vorwärts zieht. Die Jungfrau ist als Vestalin bezeichnet durch das Suffibulum, einen von dem Hinterkopfe herabreichenden und unter dem Kinne zusammengeknüpften Schleier. Um die Handlung deutlicher zu machen, hat der Bildhauer auf dem Verdecke statt des Meteorsteines ein Bild der Göttermutter dargestellt. Auf den Seitenflächen der Basis sieht man die für den Kultus der Mater magna bezeichnenden Geräte: ein Pedum, ein Paar Becken, eine krumme und eine gerade Flöte, eine phrygische Mütze.

Baumeister Denkm. d. kl. Altert. II p. 800 Fig. 864. Daremberg et Saglio dictionnaire I 2 p. 1864 Fig. 2243. Strong roman sculpture T. CXXVII p. 382. Capit. Mus. Cat. St. d. col. 109†. Vgl. Histor. u. philolog. Aufsätze Ernst Curtius gewidmet p. 216—217. Jordan der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen p. 54. Roscher Lexikon II p. 481. — Über die Inschrift: Corpus inscr. lat. VI 1 n. 492; Preller-Jordan römische Mythologie II p. 58 Anm. 1; Philologus LII (n. F. VI) p. 581—582 (hier wird geleugnet, daß salviae eine Dittographie sein könne, und angenommen, daß es das erste Mal der Name des Schiffes — gleich griechischem Σωτηρία — sei, das zweite Mal von der des Lateinischen wenig kundigen, griechischen Freigelassenen in dem

Sinne von pro salute gebraucht werde. Doch scheint mir diese Voraussetzung sehr gezwungen). — Über das Suffibulum vgl. die einleitenden Bemerkungen zu n. 1357 in unserem zweiten Bande. — Vgl. E. Schmidt Kultübertragungen (Religionsgeschichtl. Versuche u. Vorarbeiten VIII 2) p. 1ff.

Innerhalb der Fensteröffnung, links:

799 (83) **Die sogenannte Tabula Iliaca.**

Gefunden kurz vor 1683 bei der Osteria delle Fratocchie im Gebiete des alten Bovillae, unter Clemens XIII. in das Museum übertragen.

Die Platte besteht aus dem feinkörnigen, Palombino genannten Marmor, der sich vortrefflich für eine detaillierte Ausführung eignet. Wenn die Reliefs nichts desto weniger nur ganz flüchtig skizziert sind und uns über die meisten Einzelheiten im Unklaren lassen, so haben wir vielleicht anzunehmen, daß diesem Mangel ursprünglich durch eine auf ihnen angebrachte Bemalung abgeholfen war. Das Mittelbild stellt, wie die unter dem Stadttore eingravierte Inschrift angibt, die Zerstörung von Troja nach Stesichoros dar. Eine andere weiter unten angebrachte Inschrift zählt die auf Troja bezüglichen epischen Gedichte auf, deren Inhalt durch die Reliefs und die Inschriften der Platte vergegenwärtigt wird, während ein Distichon, das auf der unter dem Mittelbilde hinlaufenden Leiste eingraviert ist, als Verfertiger der Tafel oder als Redakteur ihres Originales einen gewissen Theodoros namhaft macht, den wir nach einem durch eine andere ähnliche Platte dargebotenen Kriterium in die augusteische Zeit setzen dürfen. Der sich über das Mittelbild hin erstreckende, auf der l. Seite unvollständig erhaltene Streifen zeigt Szenen aus dem ersten Buche der Ilias; Szenen aus den letzten zwölf Büchern desselben Epos sieht man auf den Streifen, die auf der r. Seite der Platte übereinander angebracht sind. Die Inschrift des Pfeilers, der das Mittelbild rechts abschließt, gibt eine gedrängte Inhaltsangabe der Ilias vom siebenten Buche bis zum Ende, in der jedoch das dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Buch übergangen sind. Die beiden unter dem Mittelbilde angebrachten Streifen enthalten je eine Reihe von Szenen aus der Aithiopis und der kleinen Ilias. Die Weise, in der die Dekoration auf der fehlenden l. Seite der Platte angeordnet war, läßt sich nach der Gliederung des erhaltenen Stückes genau bestimmen. Der oberste auf das erste Buch der Ilias bezügliche Streifen reichte bis zum l. Ende der Platte. Unterhalb dieses Streifens folgten links von einem verloren gegangenen Inschriftenpfeiler Darstellungen aus dem zweiten bis zum zwölften Buche. Die Inschrift des verlorenen Pfeilers gab den Inhalt des zweiten bis zum sechsten Buche an.

Da eine Besprechung der einzelnen Darstellungen, die zum Teil auf vortreffliche Originale zurückgehen, zu weit führen würde, so beschränke ich mich darauf, nur einige Bemerkungen über den Zweck dieser und anderer ähnlicher Tafeln beizufügen. Aus dem

auf unserem Exemplar angebrachten Distichon ergibt sich, daß diese Tafel dazu bestimmt war, den Inhalt der homerischen Gedichte zu vergegenwärtigen. Wenn man hieraus den Schluß gezogen hat, daß sie zum Schulunterricht gedient hätte, so fällt es schwer sich eine Vorstellung zu machen, wie derartige Tafeln hierbei in zweckmäßiger Weise hätten benutzt werden können. Die Annahme, daß sie in der Schulstube an der Wand angebracht gewesen wären, um den Auseinandersetzungen des Lehrers als Grundlage zu dienen, wird durch die Kleinheit der Reliefs und der Inschriften ausgeschlossen. Derselbe Umstand spricht auch gegen die Vermutung, daß sie sich während des Unterrichts, gewissermaßen als Leitfaden, in den Händen der Schüler befunden hätten. Außerdem wäre es in einer Zeit, in der man das Pergament und den Papyrus kannte, gewiß ein sehr überflüssiger Luxus gewesen, hierfür steinerne Tafeln zu verwenden. Die wahrscheinlichste Annahme ist vielmehr die, daß jene Tafeln zwar unter dem Eindrucke von illustrierten Ausgaben der betreffenden Gedichte, aber lediglich zu dekorativem Zwecke gearbeitet sind, etwa um die Wände, die Bücherrepositorien oder die Scrinia einer Bibliothek oder eines Studierzimmers zu verzieren.

O Jahn griechische Bilderchroniken T. I, I* p. 2—4, p. 10—12, p. 16—19, p. 21—38, p. 61, p. 62—68, p. 82, p.83. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I T. XIII Fig. 775 zu p. 716. Capit. Mus. Cat. St. d. col. 83. Vgl. Loewy Inschriften gr. Bildhauer n. 454. Paulcke de tabula Iliaca quaestiones Stesichoreae (Königsberg i. Pr. 1897). Archäol. Anzeiger XIII 1898 p. 228 ff. Schmidt de supplicum ad aram confugentium partibus scenicis (Königsb. 1911) p. 14.

Der gleichen Gattung wie n. 799 gehören die beiden Fragmente an, die rechts von der Fensteröffnung angebracht sind:

800 (83A), 801 (83B) **Zwei Fragmente von Tabulae iliacae mit dem Schilde des Achill.**

Das zu unterst angebrachte Fragment (83 A) wurde 1882 in der Via Venti Settembre bei der Kirche S. Maria della Vittoria gefunden. Die Provenienz des anderen (83 B) ist unbekannt. Es wurde 1874 von Augusto Castellani dem Museum geschenkt.

Die Dekoration der beiden Tafeln bezieht sich auf die Beschreibung, die das achtzehnte Buch der Ilias von dem Schilde des Achill entwirft. Der Bildhauer des Exemplares, von dem das zu unterst angebrachte Fragment herrührt, hat sich nicht des in der Regel für derartige Tafeln verwendeten Palombino (vgl. n. 799), sondern gelben Marmors (giallo antico) bedient. Infolgedessen sind seine Darstellungen, da die Härte dieses Steines der Wiedergabe kleinerer Figuren große Schwierigkeiten bereitet, vielfach unklar ausgefallen. Die runde Form der Tafel entspricht der des Schildes, dessen Bilderschmuck vergegenwärtigt werden soll, während die ungefähr in der Mitte angebrachte Inschrift wiederum Theodoros (vgl. n. 799) als Urheber des Originals namhaft macht. Auf dem die Reliefdarstel-

lungen umgebenden Rande sind in mikroskopischen Buchstaben die Verse 483—619 des achtzehnten Buches der Ilias eingraviert. Der auf der Rückseite eingravierte, zum Teil zerstörte Gegenstand läßt sich rekonstruieren als ein von zwei Akroterien gekrönter Altar, der, wie ein Schachbrett, mit kleinen Quadraten überzogen ist. Jedes dieser Quadrate enthält einen Buchstaben. Beginnt man von dem in der Mitte befindlichen A, so ergibt sich, mag man von oben nach unten, von rechts nach links oder umgekehrt lesen, stets der gleiche Hexameter: **Ἀσπὶς Ἀχιλλῆος Θεοδώρηος καθ' Ὅμηρον** d. i. der Schild des Achill von Theodoros nach Homer. Ein ähnliches Buchstabenspiel ist in größerer Schrift unterhalb des Altars angebracht: **ἱέρεια ἱερεῖ** (die Priesterin dem Priester). Die ursprüngliche Form des auf der Rückseite des anderen Exemplares (83B) eingravierten Gegenstandes läßt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Auch dieser Gegenstand ist mit Buchstaben in kleinen Quadraten bedeckt, die stets, in welcher Richtung man sie auch lesen mag, die Lesung ergeben: **(Ἀσπὶς) Ἀχίλλειος Θεοδώρηος ἡ τ(έχνη)** d. i. das Schild des Achill, Werk des Theodoros. Da die beiden Tafeln nicht nur auf der Vorder-, sondern auch auf der Rückseite verziert sind, so haben wir anzunehmen, daß sie nicht in eine Wand oder ein Möbel eingelassen, sondern in einer Weise angebracht waren, die eine Betrachtung beider Seiten möglich machte.

Römische Mitteilungen VI (1891) T. IV—VI p. 183—207. Capit. Mus. Cat. St. d. col. 83 A. B.

Kabinet der Venus.

802 (3) Gruppe, Eros und Psyche.

Gefunden auf dem Aventin; 1749 von Benedict XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt an dem Knaben die Nase, ein Teil der r. Braue und der Haare auf dem Vorderkopfe, der Hinterkopf mit der Hand der Psyche, einige Splitter am Halse, die r. Hand — jedenfalls richtig, wie die auf dem Gesichte des Mädchens erhaltenen Ansatzspuren von drei Fingern dieser Hand beweisen —, die Fläche der l. Hand — doch sind die Finger fast ganz antik —, beide Füße, der r. mit einem Teil des Unterschenkels, an dem Mädchen ein Teil des Vorderkopfes, die Nase, die r. Hand, abgesehen von der Spitze des kleinen Fingers und allerlei Falten; außerdem der größte Teil der Plinthe.

Ein Knabe und ein Mädchen scherzen miteinander. Der Knabe hat mit der l. Hand den Kopf der Kleinen dem seinigen genähert und sucht ihr mit dem Zeigefinger der R. die geschlossenen Lippen zu öffnen. Infolge der gegenseitigen Berührung wird in beiden die Sinnlichkeit rege, schwächer in dem Knaben, dessen Gesicht vorwiegend den Ausdruck überlegener Schelmerei zeigt, stärker in dem Mädchen, das mit halbgeschlossenen, verschwimmenden Augen ihren Gefährten anblickt, ihre r. Wange an seine l. Schulter drückt und mit der R. seinen Kopf an sich zu ziehen sucht. Doch sind

beide noch zu unschuldig, um zu wissen, wie der in ihnen erwachende Trieb Befriedigung finden könnte. Diese Unschuld ist auf das meisterhafteste zum Ausdruck gebracht und zwar so, daß jedes hierfür verwandte Motiv zugleich der ästhetischen Wirkung der Gruppe zugute kommt. Die schräge Richtung, in der das l. Bein des Knaben vor den Unterkörper des Mädchens gestellt ist, bildet gewissermaßen eine Schranke gegen die geschlechtliche Annäherung und bringt zugleich dadurch, daß die unteren Teile der beiden Figuren einander kreuzen, eine an Abwechslung reiche Fülle schöner Linien hervor. Der Umstand, daß der Unterleib und die Beine des Mädchens vom Gewande bedeckt sind, ist ebenso bezeichnend für den Gedanken, den der Künstler ausdrücken wollte, wie vorteilhaft für die Harmonie der Komposition, da hierdurch der zarte Körper des Mädchens zu dem kräftigen des Knaben in das gehörige Gleichgewicht gebracht wird. Die Gruppe ist das Produkt einer künstlerischen Richtung, die zur Zeit Alexanders des Großen hervorzutreten anfing und in der hellenistischen Periode zu vollendeter Entwicklung gedieh, einer Richtung, die darauf ausging, physiologische Probleme in sinnlich reizender Weise zu behandeln. Zu der oberen Zeitgrenze, die wir hiermit für die Erfindung des Originals annehmen, stimmt es, daß sich das Stellungsmotiv des Knaben und die Weise, in der das Gewand des Mädchens angeordnet ist, erst im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr. nachweisen lassen (vgl. z. B. n. 4, 251). Eine untere Zeitgrenze wird durch Terrakotten vornehmlich kleinasiatischer Provenienz gegeben, die das Vorhandensein des Originals der Marmorgruppe voraussetzen und deren Stil auf das 2. Jahrhundert v. Chr. deutet. Einige dieser Terrakotten wie mehrere marmorne Wiederholungen zeigen die beiden Figuren mit Flügeln versehen und charakterisieren sie hierdurch als Eros und Psyche. Daß wir trotz der fehlenden Flügel auch in der kapitolinischen Gruppe Eros und Psyche zu erkennen haben, ergibt sich weniger aus der Nacktheit des Knaben, als daraus, daß die ganze Erscheinung des Mädchens nichts ist als die Übertragung eines verbreiteten Aphrodite-Typus ins Kindliche. Hätte der Künstler, wie in der vorigen Auflage dieses Führers angenommen wurde, eine Genregruppe bilden wollen, die erst später durch Zufügung der Flügel in eine Darstellung des Eros und der Psyche umgewandelt worden sei, so würde er zweifellos den Kindern eine dem realen Leben entsprechende Erscheinung gegeben haben, während er durch die Benutzung eines bekannten Typus der Aphrodite und die ideale Nacktheit des Knaben deutlich genug kundgegeben hat, in welchen Kreisen wir die beiden Kinder zu suchen haben. Zudem fehlt es nicht an Beispielen, daß Eros gelegentlich ohne Flügel dargestellt wurde. Daß der schön geschlossene Umriß der Gruppe durch die Beifügung der Flügel

empfindlich gestört wurde und daß die ganze Feinheit in der Gruppierung der beiden Gestalten in den späteren Umbildungen verloren gegangen sei, war eine ganz richtige Beobachtung.

Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums III p. 1426 Fig. 1576. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 375. Röm. Mitteil. XVI (1901) p. 70 Fig. 1. Klein, Gesch. d. griech. Kunst III p. 161 f. Capit. Mus. Cat. Ven. 3. Die Terrakottengruppen: Pottier et Reinach la nécropole de Myrina I p. 411 not. 3, 4. Furtwaengler Sammlung Sabouroff, Text zu Taf. 135 p. 2. Jahrbuch d. arch. Inst. VII (1892) arch. Anzeiger p. 105 n. 11.

803 (1) **Statue der Aphrodite.**

Sie ist vermutlich identisch mit der Venusstatue aus parischem Marmor, die unter Clemens X. gegenüber der Kirche S. Vitale (zwischen Quirinal und Viminal) gefunden und zunächst in der „Casa dei Sigri. Stati" aufbewahrt wurde: S. Bartoli mem. 27 (bei Fea miscellanea I p. CCLXXVIII = Venuti Roma antica p. 302) und Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXVIII n. 104. Vgl. Bull. dell' Inst. 1865 p. 198. Auf welche Quelle die in allen Handbüchern wiederholte Notiz zurückgeht, daß die Statue wie ein Schatz eingemauert gefunden worden sei, ist mir unbekannt. Wie die auf der Basis angebrachte Inschrift besagt, wurde die Statue 1752 unter Benedikt XIV im kapitolinischen Museum aufgestellt. Ergänzt: die Nase, der Zeigefinger der l., sämtliche Finger und ein Stück am Gelenke der r. Hand, Flicken im l. Schenkel und in der Draperie.

Diese Statue gibt einen Typus wieder, der aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles (vgl. n. 310) abgeleitet ist und in der griechisch-römischen Zeit besonders beliebt war. Die Göttin ist in einer Situation dargestellt, die unmittelbar auf den von Praxiteles fixierten Moment folgt. Während die knidische Aphrodite im Begriff steht, das letzte Gewandstück abzulegen, hat die kapitolinische dies bereits getan. In engem Zusammenhange mit dieser Änderung steht eine Steigerung im Ausdrucke des Schamgefühls. Während die Knidierin mit der R. eine unwillkürliche Bewegung macht, um ihren Schoß zu bedecken, hält die kapitolinische Statue die L. vor den Schoß, den r. Arm vor die Brust. Ihr Körper ist nicht frei und gerade aufgerichtet, sondern etwas nach vorwärts gebückt und zusammengeschmiegt — eine Haltung, bei der die Anlage der Figur in sich abgeschlossener erscheint, die aber geradezu den Eindruck der Ängstlichkeit erweckt. Außerdem zeigt die kapitolinische Statue einen schlankeren Wuchs als die knidische. Es zeugt von dem feinen Verständnisse des Künstlers, daß er auch das neben der Statue befindliche Gefäß in entsprechender Weise umgebildet und die wuchtige Hydria durch ein schlankes lekythosartiges Exemplar ersetzt hat. Ferner hat er dem Geschmacke der späteren Zeit, in der er tätig war, dadurch Rechnung getragen, daß er die Haare der Göttin in künstlicherer und anspruchsvollerer Weise anordnete und das Gewand mit Fransen versah. Das Nackte ist an dieser Statue mit einem unvergleichlich schönen Naturalismus behandelt, der in den Skulpturen, die mit Sicherheit der Kaiserzeit zugeschrieben werden dürfen, ganz selten ist. Die individuelle Bildung des sehr sorgfältig ausgeführten Rückens läßt deutlich die Benutzung eines

lebenden Modells durch den Künstler erkennen. Demgegenüber erscheint der Kopf von einer seltsamen Leerheit, die durch das Anspruchsvolle der Frisur nur gesteigert wird. Erst kürzlich ist es gelungen, eine sehr viel bessere Wiederholung des Kopfes und danach auch andere Repliken nachzuweisen, in denen sich die Züge des Originales augenscheinlich sehr viel klarer erhalten haben, als in dem Kopfe der kapitolinischen Statue, und die in stilistischer Hinsicht dem späteren 4. Jahrhundert v. Chr. zuzuweisen sind. Man hat in ihnen Verwandtschaft mit dem Kopfe des Apollon vom Belvedere (n. 157) sehen wollen; näher aber scheinen sie dem praxitelischen Kreise zu stehen. Dagegen bekundet die Entwicklung des körperlichen Motives deutlich den Einfluß der lysippischen Kunst (vgl. n. 23). So kreuzen sich in dieser Schöpfung zwei der bedeutendsten Richtungen der Kunst des 4. Jahrhunderts ganz ähnlich, wie — allerdings mit sehr verschiedenem Resultate — in der mediceischen Venus zu Florenz. Durchmustert man die antiken Aphroditestatuen der späteren Zeit, so gelangt man zu der Erkenntnis, daß sie mit wenigen Ausnahmen alle auf die beiden genannten Typen der kapitolinischen und der mediceischen Aphrodite zurückgehen. Demnach hat es also aus der Zeit nach der Schöpfung der knidischen Statue nur zwei weit berühmte Originale gegeben, die wahrscheinlich beide in den Schülerkreisen des Praxiteles entstanden sind.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 373. Klein Praxiteles p. 276—278. Münchener Jahrbuch III (1908) p. 1 ff. Ausonia III (1908) p. 132 Anm. 2. Löwy griech. Plastik p. 88 T. 109, 197. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 158 p. 340 f. Abb. 85. Capit. Mus. Cat. Ven. 1.

804 (2) **Leda mit dem Schwane.**

Ergänzt unbedeutende Stücke am r. Arme, am Mantel und an den Füßen, der Kopf und der Hals des Schwanes.

Eine jugendliche Frauengestalt sucht einen Schwan vor einer von oben her drohenden Gefahr zu schützen. Sie ist soeben von ihrem Sitze aufgesprungen, drückt mit der R. den Schwan an ihren r. Oberschenkel und spannt den Mantel, den sie mit der L. hoch emporgezogen hat, wie eine Schutzdecke über den Vogel aus. Der wenig erregte Gesichtsausdruck, die einfach-strenge Anordnung des Haares und die Behandlung des durchsichtigen Chitons (vgl. 15, 258) deuten auf ein der Kunstblüte des 5. Jahrhunderts nahestehendes Original. Die ältere griechische Dichtung, soweit sie uns erhalten ist, berichtet nur von Nemesis, daß Zeus mit ihr in Gestalt eines Schwanes Umgang gepflogen habe. Erst bei Euripides erscheint dieser Vorgang auf Leda übertragen, und seitdem wurde die ältere Version von der jüngeren allmählich in den Hintergrund gedrängt. Es fragt sich somit, ob wir die in Rede stehende Gruppe auf Nemesis oder auf Leda zu deuten haben. Nach einem Denkmale, das bei der Ausgrabung des Asklepiostempels in Epidauros zutage kam, ist die

zweite Annahme die wahrscheinlichere. Dieser Tempel wurde zu Anfang des 4. Jahrhunderts erbaut und sein Skulpturenschmuck von Timotheos, einem Zeitgenossen des Skopas, geleitet. Eine bei der Ausgrabung gefundene Nereide oder Aura, die als Akroterion auf einem der Giebel des Tempels angebracht war, zeigt hinsichtlich des Motives wie hinsichtlich des Stiles eine so auffällige Verwandtschaft mit der kapitolinischen Gruppe, daß wir auch deren Original an die Kunst des Timotheos anzuknüpfen berechtigt sind. Handelt es sich aber um einen zu Anfang des 4. Jahrhunderts geschaffenen Typus, so spricht bei der Popularität, deren die Dichtung des Euripides in der damaligen griechischen Welt genoß, die größere Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß dieser Typus durch die euripideische Version bestimmt wurde.

Athen. Mitt. XIX (1894) T. VI p. 160—162. Amelung die Basis des Praxiteles p. 70—71. Winter Altertümer v. Pergamon VII p. 48 f. n. 40 Beiblatt 6. Bulle der schöne Mensch (2, Aufl.) p. 273 ff. Abb. 63. Capit. Mus. Cat. Ven. 2. Vgl. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Vasen p. 9—12. Ausonia III (1908) p. 95.

Zimmer der Kaiserbüsten.

In der Mitte des Zimmers:

805 (84) **Porträtstatue einer Römerin.**

Ergänzt die Nasenspitze, sämtliche Finger der l., drei der r. Hand, Stücke am Rande der Plinthe. Der Kopf ist aufgesetzt aber sicher zugehörig.

Wir sehen eine vornehme Dame, die bequem dasitzt, indem sie den l. Unterarm auf die Sessellehne stützt, den r. auf dem Schoße ruhen läßt — eine Haltung, bei der die Entwicklung des Körpers und die Formen der Glieder in ruhig-schöner Weise zur Geltung kommen. Das Motiv wurde von der attischen Kunst um die Mitte des 5. Jahrhunderts erfunden. Unter den statuarischen Wiederholungen, die sich erhalten haben, scheint sein ursprünglicher Charakter am besten in einer dem Museo Torlonia angehörigen Statue gewahrt, deren Ausführung wir einem griechischen Meißel zuschreiben dürfen. Das kapitolinische Exemplar gibt nach der Anordnung des Haares und der Behandlung der Pupillen eine Dame aus der Zeit der Antonine wieder. Die bisherige Deutung auf Agrippina, Gattin des Germanicus, bedarf keiner besonderen Widerlegung. Man vergleiche den in demselben Zimmer befindlichen Kopf, Museumsnummer 10, der mit Sicherheit für ein Porträt der Agrippina erklärt werden darf.

Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 232 Fig. 192. Capit. Mus. Cat. Imp. 84. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 245—247. Collignon les statues funéraires p. 137 Anm. 2. Die Torloniasche Statue: Mon. dell' Inst. XI 11, Ann. 1879 p. 182 ff. I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XX 77. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 85, Abb. 13. Münchener archäol. Studien dem Andenken A. Furtwaenglers gewidmet p. 226 XIII e (vgl. p. 143).

In die Wand eingemauert:

806 (89) **Relief, die Befreiung der Andromeda.**

Gefunden auf Piazza Ss. Apostoli, als man daselbst den Grund für den Palazzo Muti grub (Bartoli bei Fea miscellanea I p. CCXXXIII n. 45), dann zunächst in der Villa Pamfili. Ergänzt der obere Rand und die r. obere Ecke der Platte mit dem über den Kopf des Perseus hervorragenden Teile des Felsens, an der Figur der Andromeda die Nasenspitze, die l. Hand und allerlei Splitter am Gewande, an der des Perseus die untere Hälfte des r. und der ganze l. Unterschenkel — doch ist der l. Flügel des l. Fußes antik —, am Meerungeheuer die Spitze der Schnauze.

Perseus hat das Meerungeheuer getötet, dem Andromeda als Opfer dargebracht war, und unterstützt nunmehr in galanter Weise die gerettete Jungfrau, während sie von dem Felsen herabsteigt, an dem sie angeschmiedet den Tod erwartet hatte. Ein Hauptreiz der Komposition beruht auf dem Gegensatze der ritterlichen Gestalt des Jünglings und der zarten, anmutig bewegten Mädchenfigur (man vergleiche die feine Schilderung des Vorganges bei Lukian dial. mar. XIV 3, die sich liest, als wäre sie vor diesem Relief geschrieben). Der malerische Charakter des Reliefs, der namentlich in dem ausführlich behandelten Felsenhintergrunde hervortritt, und der Umstand, daß eine ähnliche Komposition auf kampanischen Wandbildern wiederkehrt, in denen man mit großer Wahrscheinlichkeit Kopien nach einem Gemälde des Nikias, eines zur Zeit des großen Alexander blühenden Meisters, erkannt hat, legen die Vermutung nahe, daß auch das Relief nicht ganz unabhängig von jenem Werke des Nikias gestaltet sei, und zwar ist im Verhältnis zu der Komposition, wie sie uns in den kampanischen Wandbildern vorliegt, nicht nur eine Umbildung ins Elegantere, sondern auch eine feinere Durchbildung der Gegensätze in dem Verhalten der beiden Figuren kenntlich. Darin äußert sich immerhin eine nicht unbedeutende Selbständigkeit des Bildhauers, dem man zweifellos Unrecht getan hat, wenn man in seiner Leistung nichts als eine Kombination verschiedener, weither zueinander geholter Elemente hat sehen wollen. Bei dem Gefühle für harmonische Raumfüllung, das die antike Kunst bis zu der spätesten Zeit bewahrt hat, muß die leere Stelle zwischen Perseus und dem durch die Figur der Andromeda belebten Felsen befremden. Vermutlich war diesem Übelstand im Altertum durch die Malerei abgeholfen, die, ähnlich wie auf den Wandbildern, unten ein Stück grünen Bodens und darüber das blaue Meer darstellte. Es ist überliefert, daß gleichzeitig und an derselben Stelle zwei andere Reliefs gefunden wurden, die der Marchese Muti aus Ärger darüber, daß das Perseusrelief von der Regierung mit Beschlag belegt worden war, zertrümmern und wieder eingraben ließ. Offenbar waren alle diese Reliefs als Mittelstücke der Wandfelder in die Mauern eines Saales oder einer Halle eingelassen. Wenn sie demnach zu einer Dekoration dienten, die sonst in der Regel durch

Gemälde hergestellt wurde, so ist es von Haus aus wahrscheinlich, daß ihnen die Polychromie einen mehr oder minder malerischen Charakter verlieh. Die Ausführung des Reliefs hat man wohl mit Recht an das Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. datiert.

Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XII. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 440. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 571 Fig. 295. Papers of the British school at Rome V 1910 p. 190 Pl. XXII 1. Capit. Mus. Cat. Imp. 89. Über die Wandgemälde: Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 140—141. Rodenwaldt die Komposition der pompej. Wandgemälde p. 228 ff. — Eine sehr ähnliche Darstellung der gleichen Szene findet sich auf einem römischen Goldmedaillon: Journal internat. d' arch. numism. X 1907 T. XII 4.

807 (92) **Relief, Endymion schlummernd.**

Gefunden unter Clemens XI. auf dem Aventin (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXVI n. 21). Ergänzt an der Figur des Endymion vier Locken, der vordere Teil des r., die große Zehe des l. Fußes, die Lanzenspitze, außerdem sämtliche Ränder der Platte. Von einer Überarbeitung des Felsenhintergrundes habe ich keine Spur wahrgenommen. Vergl. Archäolog. Anzeiger XXII (1864) p. 266*.

Endymion hat sich, von der Jagd ermüdet, auf einen Felsen niedergelassen und ist daselbst eingenickt. Sein Hund, der neben ihm an dem Felsen emporspringt und den Kopf bellend nach oben richtet, gibt zu erkennen, daß Selene herannaht. Die lässige Haltung des schönen Schläfers ist von großer Anmut. Das Relief unterliegt ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 806 (89) und ist mit Recht in die gleiche Zeit datiert worden.

Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XIII. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 440. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 24. Papers of the Britsh school at Rome V 1910 p. 191. Capit. Mus. Cat. Imp. 92.

Die Sammlung der Kaiserbüsten.

Da eine von Literaturangaben begleitete Besprechung aller dieser Porträts zu weit führen würde und der Leser sich über die meisten von ihnen durch Bernoulli römische Ikonographie I, II 1—3 (Stuttgart, Berlin, Leipzig 1882—1894), über alle durch den englischen Katalog unterrichten kann, der hier nicht zu den einzelnen Nummern zitiert ist, so beschränke ich mich darauf, die Exemplare namhaft zu machen, deren Benennung sicher oder wahrscheinlich ist, und kurze Bemerkungen nur dann beizufügen, wenn die von mir gegebene Deutung einer besonderen Begründung bedarf oder wenn es sich um ein Porträt handelt, das erst neuerdings in dem Museum aufgestellt wurde und demnach von Bernoulli nicht besprochen werden konnte. Weichen meine Benennungen von denen des genannten Gelehrten ab, so füge ich dies in Parenthese und von B. begleitet bei. Unbestimmte Porträts werden nur dann berücksichtigt, wenn sie irgendwelche künstlerische Besonderheit darbieten. Selbst eine flüchtige Betrachtung der Sammlung ist höchst lehrreich, da der verschiedene physiognomische Charakter der bestimmbaren Exemplare zugleich die Hauptphasen der Kaisergeschichte vergegenwärtigt. Die Mit-

glieder des iulischen Kaiserhauses zeigen durchweg entweder eine absolut schöne oder zum mindesten normale Kopf- und Gesichtsbildung. Die Physiognomien der folgenden Kaiser und ihrer Verwandten bis zu Septimius Severus erwecken den Eindruck, daß wir es mit Persönlichkeiten zu tun haben, in denen noch das italische Blut vorwaltet und die zu der griechisch-römischen Kultur in enger Beziehung stehen. In dem Kopfe des Septimius Severus gewahren wir zum ersten Male ein fremdartiges, nichtitalisches Element, das sich seitdem immer häufiger und nachdrücklicher geltend macht und in dem rohen Barbarenkopfe des Maximinus Thrax (Museumsnummer 62) gipfelt. Nur wenige Porträts aus dieser späteren Reihe, wie das des Traianus Decius (Mn. 70), erinnern an den Typus, den wir als den spezifisch römischen zu bezeichnen gewohnt sind. Außerdem gewährt die Sammlung einen vortrefflichen Überblick über den allmählichen Verfall der Kunst, der jedoch innerhalb der Porträtbildung langsamer fortschreitet als auf dem Gebiete der Idealschöpfung (vgl. n. 20, 44, 221, 303, 887, 909, 910, 953). Erst seit der Zeit der illyrischen Kaiser tritt er schärfer hervor, nimmt seitdem ununterbrochen zu und endet schließlich mit der byzantinischen Fratze (vgl. Mn. 83).

Ohne Nummer: Augustus, gefunden in der Via Merulana. Der den Kopf umgebende Kranz sieht aus wie aus Myrtenzweigen geflochten und ist mit drei Edelsteinen besetzt. Sollte der Myrtenkranz gesichert sein, würden wir in ihm einen Hinweis auf die Abstammung des iulischen Geschlechtes von Venus zu erkennen haben.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 249, 250.

4. Wahrscheinlich ein Porträt des Tiberius aus seinen letzten Lebensjahren († 37 n. Chr.).
5. Gewöhnlich für Tiberius erklärt. Wahrscheinlich vielmehr Germanicus († 19 n. Chr.).
7. Wahrscheinlich der ältere Drusus († 9 v. Chr.).
8. Vielleicht Antonia († 38 n. Chr.), Gemahlin des älteren Drusus.
10. Agrippina († 33 n. Chr.), Gattin des Germanicus.
11. Sog. Caligula. Die Weise der Ausführung hat etwas Fremdartiges. Ob die Büste deshalb für modern oder für das Produkt einer antiken, durch lokale Verhältnisse bedingten Kunstrichtung zu erklären ist, wage ich nicht zu entscheiden. Man hat den Dargestellten letzthin mit großer Wahrscheinlichkeit für C. Caesar, den Sohn des Agrippa und der Julia, erklärt. Vgl. n. 5, 1134 und 1916.

    Archäol. Anzeiger XXV (1910) p. 532 f.

16. Nero († 68). Doch rührt der größte Teil des Kopfes von einem Restaurator des 17. Jahrhunderts her.
18. Galba († 69), eine manirierte Arbeit aus dem 17. Jahrhundert.

19. Otho († 69).
20. Vitellius († 69). Die Büste ist angezweifelt worden, scheint jedoch antik.
    Röm. Mitteil. XIV (1899) p. 268 Anm.
21. Vespasianus († 79).
23. Vielleicht Julia, Tochter des Titus.
25. Domitia († unter Traian), Gattin des Domitian, eine ebenso anmutige wie vornehme Erscheinung. Diese Büste gehört zu den schönsten der Sammlung.
26. Nerva († 98), Büste aus dem 17. Jahrhundert.
27. Traianus († 117).
28. Plotina († 129), Gattin des Traianus.
29, 30. Die mit n. 29 bezeichnete Büste wird in der Regel für Traians Schwester Marciana, n. 30 für deren Tochter Matidia erklärt. Beide scheinen Matidia auf verschiedenen Altersstufen darzustellen.
    (Nach Bernoulli II 2 T. XXXI p. 98, 3 wäre n. 29 Marciana, n. 30 ein unbekanntes Porträt).
31, 32. Hadrianus († 138).
33. Sabina, Gattin Hadrians, ein Bravourstück der damaligen Marmortechnik; die schlecht restaurierte Nase bringt einen fremdartigen Zug in den Kopf. Die Kaiserin ist mit Ährenkranz und Stephane, also als Ceres dargestellt.
34. Aelius Caesar († 138), Adoptivsohn des Hadrian.
    (Nach Bernoulli II 2 p. 135, p. 230 n. 3 Commodus).
35. Antoninus Pius († 161).
36. Faustina die ältere († 141), Gattin des Antoninus Pius.
37. Jugendlicher Marcus Aurelius († 180).
    Domaszewski Gesch. d. röm. Kaiser II p. IV (Studniczka).
38. Derselbe gealtert.
39. Jugendliches Porträt der jüngeren Faustina († 175), Gattin des Marcus Aurelius.
41. Lucius Verus († 169), Adoptivsohn des Antoninus Pius und zeitweise Kollege des Marc Aurel.
43. Jugendlicher Commodus († 192).
45. Angeblich Pertinax († 193).
    (Diese Deutung] wird von B. II 3 T. II p. 4 verworfen).
47. Sicher nicht Manlia Scantilla, Gattin des Didius Julianus, eher Julia Mamaea, Mutter des Severus Alexander († 235).
48. Wahrscheinlich Pescennius Niger († 194).
    (B. II 3 T. VII p. 16).
49. Sehr sorgfältig gearbeitete Büste eines unbekannten Mannes aus hadrianischer Zeit. Sie ist nach der auf dem Piedestal angebrachten Inschrift das Werk eines Zenas; da dieser seltene

Name auf einer zu Aphrodisias (in Karien) gefundenen Inschrift vorkommt, dürfte auch dieser Zenas der dortigen Bildhauerschule angehört haben. Die Ausführung gibt in sehr geschickter Weise die Eigentümlichkeiten des Bronzestiles wieder, ungleich geschickter, als es an dem Kentaurenpaar der Aphrodisier Aristeas und Papias (n. 861, 862) der Fall ist.

Loewy Inschriften griechischer Bildhauer p. 268 n. 383b. Röm. Mitteil. XXVI 1911 p. 220.

51. Septimius Severus († 211).

52. Wahrscheinlich ein verhältnismäßig jugendliches Porträt der Julia Domna († 217), Gattin des Septimius Severus. Die Haartour ist abnehmbar; man erklärte diese Zurichtung bisher allgemein aus dem Wunsche, die Perücke bei einem Wechsel der Mode durch eine andere ersetzen zu können. Doch hat ein Gelehrter kürzlich mit Recht darauf hingewiesen, daß sich diese Zurichtung nur bei den Porträts der Kaiserinnen syrischer Herkunft findet, und sie im Zusammenhange mit verwandten Erscheinungen an männlichen Porträts und einigen Idealstatuen aus syrischen rituellen Bräuchen zu erklären gesucht: man habe die Stelle, die bei dem menschlichen Schädel das Gehirn umschließt, als die bedeutsamste des ganzen mit irgend einer heiligenden Flüssigkeit gesalbt und dann mit der Haartour fest verschlossen. Immerhin bleibt es bei dieser Annahme unerklärt, weshalb man sich bei den weiblichen Köpfen nicht, wie bei den entsprechenden männlichen, mit einer kleineren Sektion des Oberschädels begnügt habe. Die ganze Frage verlangt eine erneute Prüfung mit weitgreifendster Ausnutzung alles vorhandenen Materiales.

Vgl. n. 303 und zu dem angeregten Problem die Comptes rendus de l'académie des inscr. et belles lettres 1910 p. 393 ff.

53. Caracalla († 217). Vgl. n. 221.

59. Vielleicht Julia Maesa († 223), Großmutter des Elagabal.

Diese Deutung wird von B. II 3 p. 96 bezweifelt.

62. Maximinus Thrax († 238), für die damalige Zeit eine ausgezeichnete Arbeit, in der die barbarische Roheit und brutale Energie dieses Kaisers in wunderbarer Weise vergegenwärtigt ist.

63. Maximus († 238), Sohn des Maximinus. Die Benennung ist durch die Übereinstimmung der Büste mit den Münzporträts dieses Caesaren wie durch die auffällige Ähnlichkeit, die der Kopf mit dem seines Vaters zeigt, hinlänglich gesichert.

64. Vielleicht der ältere Gordianus Africanus († 238).

65. Vielleicht der jüngere Gordianus Africanus († 238).

Die Deutung von n. 64 und 65 wird von B. II 3 p. 123 bezweifelt.

66. Pupienus († 238).

69. Wahrscheinlich Philippus Caesar († 249), Sohn des Kaisers Philippus Arabs.

Die Abweichungen von n. 228 lassen sich recht wohl aus dem verschiedenen Materiale erklären, in dem die beiden Büsten gearbeitet sind.

70. Traianus Decius († 251).

72. Wahrscheinlich Hostilianus († 251), zweiter Sohn des Traianus Decius.

Von B. II 3 p. 157 bezweifelt.

79. Die Büste wird in der Regel auf Carinus († 285) gedeutet. Doch ist die auf dem Piedestal angebrachte Inschrift entschieden modern; auch zeigt der Kopf keine Ähnlichkeit mit den Münzporträts dieses Kaisers, und der Stil weist auf eine frühere Zeit zurück.

80. Die Deutung auf Diocletianus († 313) ist unhaltbar. Die Büste scheint vielmehr eine trockene Arbeit aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. Man hat darin neuerdings den Vater des Kaisers Traian, Marcus Ulpius Traianus, erkennen wollen, dessen Münzporträt in der Tat ähnliche Züge aufweist.

B. II 2 T. XXVIIIab p. 90—91.

81. Obwohl dieser vormals im Vatikan befindliche Kolossalkopf im wesentlichen mit den besten Münzporträts des Constantius Chlorus († 304) übereinstimmt, scheint doch die Deutung auf den Vater Constantins des Großen ausgeschlossen. Die großartige Auffassung, die lebensvolle Charakteristik und der Umstand, daß der plastische Ausdruck der Pupillen fehlt, finden in der damaligen Skulptur keine Analogie. Die Zeit, in der die Ausführung dieses Kopfes anzunehmen ist, wage ich nicht zu bestimmen. Besonders eigentümlich erscheint die malerische Behandlung der Haare, die ich an keinem einigermaßen datierbaren Denkmale nachzuweisen vermag.

Bernoulli II 3 p. 200—201.

82. Dieses Porträt, von dem im kapitolinischen Museum noch zwei andere Exemplare, n. 833 (72) und 834 (73), vorhanden sind, wird in der Regel auf den Kaiser Julianus Apostata († 363) bezogen. Doch widerspricht dieser Deutung die Tatsache, daß Julian nur 32 Jahre alt wurde, wogegen das in Rede stehende Porträt entschieden auf ein vorgerückteres Lebensalter hinweist. Außerdem unterliegt die geläufige Benennung denselben stilistischen Schwierigkeiten, die gegen die Erklärung von Mn. 81 für Constantius Chlorus geltend gemacht werden. Das angebliche Porträt des Julian würde im 4. Jahrhundert n. Chr. als eine ganz vereinzelte Erscheinung dastehen. Vielmehr erweckt der Stil sämtlicher Exemplare den Eindruck, daß wir es mit Kopien zu tun haben, die in der vorgerückten Kaiserzeit nach einem

etwa der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. angehörigen, griechischen Bronzeoriginal ausgeführt wurden. Neuerdings hat man geglaubt, in dem geflochtenen Bartende eine Eigentümlichkeit kretischer Tracht erkennen zu dürfen, die sich aus Urzeiten auf der Insel des Minos erhalten habe.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 68. Corpus inscr. lat. VI 5 n. 3499*. Bernoulli II 3 p. 247—249. Jahreshefte d. österr. Instituts X (1907) p. 15 f. Vgl. zu dem Porträt des Julianus Revue archéologique 1901 I p. 337 ff. T. IX—XI. 1901 II p. 259 ff. 1902 I p. 288 ff. Revue numismatique IV. série T. VII (1903) p. 130 ff. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XIV 1903 p. 21 u. 246 f.

83. Soweit die schlecht gearbeiteten Münzstempel des 4. Jahrhunderts einen Vergleich gestatten, entspricht das Profil dieses Kopfes am meisten dem des Kaisers Valentinianus I. († 375). Doch fragt es sich, ob wir es mit einem Kaiserporträt zu tun haben, da der Kopf jeglichen Attributes entbehrt, während die Kaiser seit dem 4. Jahrhundert auf den Münzen beinah ausnahmslos mit einem Abzeichen ihrer Würde, gewöhnlich dem Diadem, seltener mit Lorbeerkranz oder Helm, ausgestattet erscheinen.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 319, 320. Vgl. Bernoulli III 3 p. 239—240.

Sogenanntes Philosophenzimmer.

Auf der oberen Konsole:

808 (1) **Kopf eines eleusinischen Daimon.**

Ergänzt die Nasenspitze, das Kinn, Stücke an den Haaren, am Halse und wohl auch die Hermenbüste.

Das Original dieses früher ohne Grund auf Vergil gedeuteten Kopfes wurde bei den 1885 zu Eleusis unternommenen Ausgrabungen in einer neben den kleinen Propylaeen gelegenen Tempelcella zugleich mit inschriftlich bezeichneten Weihgeschenken gefunden, die den eleusinischen Unterweltsgottheiten gewidmet waren. Zweifellos stellt also auch dieser Kopf einen zu Eleusis verehrten Gott oder Daimon dar. Der Kopf in Eleusis sitzt auf einem Bruststück, das in der Form dem oberen Teile einer Hermenbüste entsprechen könnte. Da nun in der Galleria lapidaria des Vatikan (n. 51) eine kopflose Herme mit der Inschrift „Eubuleus des Praxiteles" erhalten ist, Eubuleus aber ein Bruder des Triptolemos war, hat man in jenem Kopfe, der zweifellos im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden ist, eine Arbeit des berühmten Praxiteles erkennen wollen und ihn eben auf jenen eleusinischen Eubuleus gedeutet. Mag aber auch der Kopf mancherlei Berührungspunkte mit praxitelischen Typen darbieten, so zeigt er doch eine derartig scharfe Betonung des malerischen Elementes, wie sie sich in den Schöpfungen, die wir mit Sicherheit auf Praxiteles zurückführen können, nirgends findet. Endlich aber scheint

der eleusinische Eubuleus im 4. Jahrhundert v. Chr. noch keine hervorragende Bedeutung gehabt zu haben, und es ist deshalb wahrscheinlicher, daß jene Herme ursprünglich den Kopf eines Zeus oder Pluton Eubuleus getragen habe, während sich für den Jünglingskopf durch Vergleich mit einer Statuette im Conservatorenpalast (n. 911) und einem eleusinischen Votivrelief die Erklärung als Triptolemos als die einleuchtendste ergeben hat. Sie ist auch der Deutung auf Jakchos vorzuziehen, die man kürzlich wieder durch den Vergleich mit einem Sarkophage empfohlen hat, auf dessen Hauptseite die Götter des eleusinischen Kreises erscheinen. In Italien hat man diesen Typus zur Darstellung des Bonus Eventus verwendet.

Capit. Mus. Cat. Fil. 1. Das Profil: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 424 p. 32. Vgl. Bernoulli römische Ikonographie I p. 250. Der eleusinische Kopf: Ant. Denkmäler I (1888) T. XXXIV. Furtwaengler Meisterwerke p. 561ff. Klein Praxiteles p. 427ff. Pringsheim Beiträge zur Gesch. des eleus. Kultes p. 90ff. — Das eleusinische Relief: Athen. Mitteil. XX T. VI. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 548. — Der letzterwähnte Sarkophag: Röm. Mitteil. XXV (1910) p. 89ff. T. IIff. (s. insbes. p. 113ff.) u. p. 290. — Beispiele für die Verwendung des Typus zur Darstellung des Bonus Eventus: Matz-Duhn zerstreute Bildw. in Rom I n. 302 und Notizie degli scavi 1909 p. 181f. Fig. 1.

809 (4) **Kopf des Sokrates.**

Vormals im Garten Cesi (Röm. Mitt. VI, 1891, p. 87), dann in der Sammlung des Kardinal Albani. Ergänzt die Nase, Stücke an den Lippen, die l. Wange nebst dem an sie ansetzenden Teile des Bartes, allerlei an den Haaren, der Hals, die Herme.

Bernoulli griech. Ikonographie I p. 185 n. 1. Abhandl. d. preuß. Akad. d. Wissensch. 1908 p. 46 n. 2 Abb. 25. Capit. Mus. Cat. Fil. 4.

810 (5) **Hermenbüste des Sokrates.**

Ergänzt die Nase und die Oberlippe.

Bernoulli I p. 186 n. 2; p. 195. Abhandl. d. preuß. Akad. p. 51 n. 10 Abb. 33. Capit. Mus. Cat. Fil. 5.

811 (6) **Kopf des Sokrates.**

Ergänzt die Nase, die r. Braue, die r. Hälfte des Schnurrbartes u. der Oberlippe, die Ränder der Ohren, die Hermenbüste.

Bernoulli p. 190 n. 29; p. 197. Abhandl. d. preuß. Akad. p. 57 n. 25. Capit. Mus. Cat. Fil. 6.

Da alle Bildnisse des Sokrates einen naturalistischen Stil zeigen, wie er erst um die Zeit Alexanders des Großen zur Ausbildung kam, so kann das Original keines derselben ein zu Lebzeiten des großen Philosophen ausgeführtes, ikonisches Porträt gewesen sein. Vielmehr geben alle diese Exemplare Typen wieder, die von späteren Künstlern, wohl mit Benutzung eines gleichzeitigen Bildnisses, vorwiegend aber auf Grundlage bekannter Stellen des Plato und Xenophon, gestaltet worden sind. Hieraus erklärt sich auch der Umstand, daß die Auffassung in den verschiedenen Exemplaren beträchtlich verschieden erscheint. In n. 810 (5) ist Sokrates beinah vollständig silenartig dargestellt, edler in n. 809 (4). Die idealste Auffassung gewahren

wir in n. 811 (6), wo die hohe Intelligenz und die große Herzensgüte vortrefflich wiedergegeben sind.

Vgl. Abhandl. d. preuß. Akad. a. a. O. p. 1ff. und Beilage 29 zum Jahrgange 1908 der Münchener Neuesten Nachrichten (Bulle).

812 (8) **Angebliche Büste des Karneades** (geb. um 214, gest. 129 v. Chr.).

Ergänzt die Nase und Splitter am Barte, am Halse, wie an der Büste.

Sie zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit einer inschriftlich beglaubigten Büste des Karneades, die sich früher im Besitze der Farnese befand, weicht von ihr jedoch in der Bildung des oberen Teiles der Stirn wie in dem Falle des Haares und Bartes ab. Es scheint somit zweifelhaft, ob wir sie in der Tat auf den Stifter der sogenannten mittleren Akademie deuten dürfen.

Bernoulli gr. Ik. II p. 184. Capit. Mus. Cat. Fil. 8.

813 (9) **Kopf des Aelius Aristides** (?).

Ergänzt die Nasenspitze, ein Teil des l. Ohrs und die Hermenbüste.

Die Deutung auf Aelius Aristides, einen zur Zeit der ersten beiden Antonine tätigen Sophisten, der sich durch blendende Beredtsamkeit wie durch maßlose Eitelkeit auszeichnete, gründet sich darauf, daß der Kopf eine gewisse Ähnlichkeit zeigt mit dem einer inschriftlich bezeichneten Statue dieses Mannes, die sich in der vatikanischen Bibliothek befindet (n. 413). Doch ist die Ähnlichkeit nur eine ganz oberflächliche und jene Deutung demnach keineswegs als gesichert zu betrachten.

Bernoulli gr. Ik. II p. 212. Capit. Mus. Cat. Fil. 9.

814 (10) **Kopf eines hellenistischen Dichters.**

Ergänzt die Nase und die Hermenbüste.

Der Naturalismus, mit dem das verfallene Fleisch und der kränkliche Ausdruck wiedergegeben sind, deutet auf ein Original aus hellenistischer Zeit, auf einen Dichter der Efeukranz, den eine im Thermenmuseum befindliche Wiederholung (n. 1395) trägt, sowie die Tatsache, daß eine andere Wiederholung im Odeion zu Karthago gefunden wurde, und daß Köpfe dieses Typus gelegentlich in Doppelbüsten mit denen des Lustspieldichters Menander gepaart sind. Der Dargestellte muß während der Kaiserzeit sehr beliebt gewesen sein, da sich von seinem Porträt zahlreiche Exemplare erhalten haben. Die hierauf gegründeten Vermutungen, daß in dem Kopfe der damals viel gelesene Kallimachos oder Philetas zu erkennen sei, sind ansprechend aber nicht zwingend. Ein Gelehrter hat behauptet, daß wir an einem Porträt eines der Diadochenzeit angehörigen, höfischen Dichters eine sorgfältigere Pflege des Äußeren und ein rasiertes Gesicht zu gewärtigen hätten, und daraufhin den in Rede stehenden Typus für ein von einem hellenistischen Künstler frei erfundenes

Porträt des giftigen Spötters Hipponax erklärt, der gegen das Ende des 6. Jahrhunderts dichtete und den die Überlieferung als außerordentlich häßlich bezeichnet. Doch dürfen wir daran erinnern, daß zum mindesten für einen höfischen Dichter aus der hellenischen Periode, für Aratos, der in der Umgebung des Königs Antigonos Gonatas lebte, der Vollbart sicher bezeugt ist (vgl. n. 822). Außerdem passen die Angaben des Metrodoros von Skepsis (bei Athen. XII p. 552c), nach denen Hipponax klein und mager, aber mit großer Muskelkraft begabt war, keineswegs auf den fraglichen Typus, da dieser deutlich eine schwächliche und kränkliche Konstitution bekundet.

Bernoulli gr. Ik. II p. 162 n. 7. Capit. Mus. Cat. Fil. 10. — Der Kopf aus Karthago: Gauckler tête de poète gr. tr. à Carthage (Constantine 1903). — Über den Bart in hellenistischer Zeit vgl. Schreiber Porträt Alexander d. Gr. p. 131ff.

815 (15) **Büste mit moderner Inschrift,** sog. Lysias.

Ergänzt die Nase und ein Teil der Oberlippe.

Nach der von einem Rande eingefaßten Inschrift hätten wir in dem Kopfe den des Redners Lysias zu erkennen (der Anfangsbuchstabe ist in A verschrieben). Da aber dieser Kopf unmöglich den gleichen Mann darstellen kann, wie ein anderer im Museum von Neapel, der die unbezweifelt antike Inschrift Lysias trägt, da ferner gegen die Echtheit der Inschrift an der kapitolinischen Büste begründete Zweifel vorgebracht worden sind (kein Sinter in den Schriftzügen), ist man jetzt allgemein übereingekommen, diesen Kopf aus der Liste der Bildnisse des Lysias auszuscheiden.

Bernoulli gr. Ikonographie II p. 3. Capit. Mus. Cat. Fil. 15. Vgl. Kaibel inscr. gr. n. 223*.Röm. Mitteil. XVI (1901) p. 163 n. 23.

816 (21) **Sog. Büste des Diogenes.**

Vormals, wie es scheint, im Vatikan (Röm. Mitt. VI p. 39 n. 31). Ergänzt die Nase, ein Teil des Schnurrbarts, die r. Schulter, Stücke an dem die l. Schulter bedeckenden Gewande, ein Teil des Titulus und der Büstenfuß. Die Stirn ist von moderner Hand überarbeitet.

Die Deutung gründet sich auf die sehr oberflächliche Ähnlichkeit mit einer in der Villa Albani befindlichen Statuette (n. 1856), deren Beziehung auf den großen Kyniker zudem durchaus nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Eine wirklich unleugbare Ähnlichkeit besteht zwischen dem kapitolinischen Kopfe und dem einer Relieffigur in Neapel; dort ist ein Greis im Himation sitzend dargestellt, die R. dozierend erhoben, in der L. den Knotenstock; zu seinen Füßen ein Scrinium und ein Tier, am wahrscheinlichsten ein Schaf. In dieser Figur und demnach auch in dem hiesigen Kopfe erkennt ein Gelehrter Hesiod, den Hirten und Dichter vom Helikon. Wir besäßen in dem Kopfe dann natürlich ein frei erfundenes Porträt, wie das des blinden Homer, wozu die Züge denn doch zu individuell erscheinen (vgl. n. 394). Auch läßt sich die Deutung des Reliefs und die Identität des Dargestellten dort und hier nicht sicher beweisen. Endlich

sei noch erwähnt, daß man die Büste wegen der eigentümlichen Augenbildung für die Darstellung eines Blinden hat erklären wollen.

Arndt-Bruckmann griech. und röm. Porträts n. 325, 326. Röm. Mitteil. XIII (1898) p. 64. Hermes XXXV (1900) p. 650. Bernoulli g. Ik. II p. 50f. Capit. Mus. Cat. Fil. 21. — Das Neapeler Relief: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 530.

817 (22) **Relieffragment mit dem Kopfe des Sophokles.**

Ergänzt die Nase, ein Stück an dem Augenknochen und am Ohre, der ganze bunte Reliefgrund, der Rahmen.

Vgl. n. 149, 257, 284, 1180. Der Kopf verdient ein besonderes Interesse, weil er vermittelnd zwischen den beiden verschiedenen Sophoklestypen steht, dem lateranensischen und dem farnesischen.

Bernoulli gr. Ik. I p. 131 n. 21; p. 138 n. 5; II p. 178. Capit. Mus. Cat. Fil. 22.

818 (24) **Herme mit der Inschrift „Asklepiades“.**

Gefunden zu Anfang des 18. Jahrhunderts an der Via Appia in einem innerhalb der aurelianischen Mauer gelegenen Grabe.

Da es mehrere hervorragende Männer dieses Namens gab, so fällt es schwer, zu entscheiden, welcher Asklepiades dargestellt ist. Am ehesten wird man an einen berühmten Arzt zu denken haben, der während des letzten Jahrhunderts der Republik in Rom tätig war und dessen Tendenz vorwiegend dahin ging, die Gesundheit durch strenge Diät zu erhalten. Wenn die Ausführung der Herme auf das 3. Jahrhundert n. Chr. hinweist, so widerspricht dies jener Deutung in keiner Weise; denn Asklepiades hinterließ eine Schule, die noch während der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts in solchem Ansehen stand, daß Galen vielfach gegen sie zu polemisieren gezwungen war.

Bernoulli gr. Ik. II p. 191ff. T. XXVI. Capit. Mus. Cat. Fil. 24. Vgl. Kaibel n. 1142.

819 (25) **Büste des Theon von Smyrna.**

Gefunden durch Fouquier zu Smyrna und in Marseille vom Kardinal Albani erworben, der sie dem Papste Clemens XII. abtrat (Röm. Mitt. VI, 1891, p. 59 Anm. 205). Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Wie die darauf angebrachte Inschrift besagt, ist diese Büste des platonischen Philosophen Theon geweiht von seinem Sohne, dem Priester Theon. Theon der Vater war ein Philosoph, der zur neueren Akademie in Beziehung stand und sich mit der Erklärung der platonischen Schriften wie mit Mathematik beschäftigte; seine Tätigkeit fällt im wesentlichen in den Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Bernoulli gr. Ik. II p. 202f. T. XXIX. Capit. Mus. Cat. Fil. 25. Vgl. C. J. Gr. II n. 3198.

820 (33) **Hermenbüste des Sophokles.**

Ergänzt beinah der ganze Hinterkopf, die Nase, beinah der ganze Hals, Stücke an der Herme. Die Inschrift, die den dargestellten Mann als Pindaros bezeichnet, ist modern.

Vgl. n. 817.

Bernoulli gr. Ik. I p. 86; p. 137 n. 2. Capit. Mus. Cat. Fil. 33.

821 (35) **Kopf eines jungen Mannes** (des sog. Alkibiades).

Ergänzt ein Stück am r. Ohr und die Herme.

Vgl. n. 88.

Bernoulli gr. Ik. I p. 209 n. 2. Capit. Mus. Cat. Fil. 35.

822 (38) **Kopf des Chrysippos.**

Ergänzt die Nase, der Rand des l. Ohres (der des r. war ergänzt, fehlt aber jetzt), ein Stück des Hinterkopfes, der größte Teil des Halses, die Herme.

Dieser kränklich aussehende, hohläugige Greis muß eine in den weitesten Kreisen bekannte Persönlichkeit gewesen sein, da sich von seinem Porträt zahlreiche Exemplare erhalten haben (z. B. der daneben aufgestellte, gewöhnlich auf Hippokrates gedeutete Hermenkopf, Museumsnummer 37). Im zweiten Jahrhundert n. Chr. geprägte Münzen von Soloi-Pompeiopolis zeigen auf dem Avers dasselbe Porträt (Fig. 18), auf dem Revers eine andere Porträtbüste mit langem, spitzem Barte (Fig. 19), die mit einem in der Villa Albani befindlichen Kopfe (n. 1914) in Beziehung gesetzt worden ist. Während es keinem Zweifel unterliegt, daß auf diesen Münzen die beiden Berühmtheiten von Soloi, der Begründer des astronomischen Epos Aratos und der Stoiker Chrysippos,

Fig. 18.

Fig. 19.

dargestellt sind, schwankten die Ansichten bisher, welches der beiden Porträts auf den einen, welches auf den andern zu deuten sei. Die Frage ist kürzlich entschieden worden durch den Fund einer inschriftlich bezeichneten Büste des Chrysippos in Athen, die zwar des Kopfes verlustig gegangen ist, aber nur einen kurzbärtigen Kopf getragen haben kann. Danach war also der auf dem Averse der Münzen wiedergegebene Kopf der des Chrysippos der andere der des Aratos. Das kapitolinische Porträt und seine Wiederholungen stimmen denn auch vortrefflich zu allem, was wir von Chrysiopps wissen. Dieser Philosoph, durch den die stoische Lehre ihre systematische Ausbildung und dialektische Begründung empfing, wird geschildert als ein kleines schwächliches Männchen, das sich schäbig zu kleiden pflegte. Hochgelehrt und bis zur Spitzfindigkeit scharfsinnig, publizierte er außerordentlich viel, mehr als irgendein anderer Philosoph des Altertums. Doch war seine Darstellung weitschweifig und nachlässig. Das verfallene Gesicht des kapitolinischen Kopfes, der ängstlich nervöse Ausdruck, die blöden Augen, das kümmerliche ungepflegte Haar — alles dies deutet auf einen physisch heruntergekommenen Stubengelehrten, dem man es

recht wohl zutrauen kann, daß er wie hinsichtlich der Pflege seines Körpers so auch hinsichtlich der Form seiner literarischen Produktion von ästhetischen Rücksichten Abstand nahm. Endlich erklärt sich bei der Deutung auf Chrysippos auch das häufige Vorkommen dieses Porträts; denn Juvenal (sat. II 4) gibt ausdrücklich an, daß man allenthalben Gipsköpfen dieses Philosophen begegne.

Bernoulli gr. Ik. I p. 169. Löwy griech. Plastik p. 125 T. 154, 268. Capit. Mus. Cat. Fil. 38. — Die athenische Büste Athen. Mitteil. XXVII (1902) p. 297 ff. — Vgl. Furtwaengler, Koerte, Milchhoefer Archäolog. Studien Brunn dargebracht (Berlin 1893) p. 41 ff. Die Münze von Soloi-Pompeiopolis: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 31, 32 p. 69. Sallet Zeitschrift für Numismatik IX (1882) T. IV 12, 13 p. 118, p. 127.

N. 39 und 40 sind zu Unrecht unter die griechischen Porträts geraten; beides sind Repliken des Kopfes, den die hellenistische Statue des alten Fischers in der Galleria dei candelabri (n. 358) ungebrochen trägt.

Auf der unteren Konsole:

823 (44) **Kopf des Homer.**

Ergänzt die Nase und die Büste.

Bernoulli gr. Ik. I p. 9 n. 2. Löwy griech. Plastik p. 125 T. 157, 279. Capit. Mus. Cat. Fil. 44.

824 (45) **Kopf des Homer.**

Ergänzt der größte Teil der Nase, ein Flicken über der r. Augenbraue, die vorstehenden Locken r. und l., der Hinterkopf, beinah der ganze Hals, die Hermenbüste. Das Gesicht ist von moderner Hand etwas überarbeitet.

Bernoulli p. 9 n. 3. Capit. Mus. Cat. Fil. 45.

825 (46) **Hermenbüste des Homer.**

Gefunden auf dem Esquilin im Garten der Canonici Regolari di S. Antonio Abate (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXI n. 9). Ergänzt die Nase.

Bernoulli p. 8 n. 1. Capit. Mus. Cat. Fil. 46.

Die Porträts des Homer sind natürlich freie Schöpfungen und zeigen, da sie von verschiedenen Künstlern herrühren, untereinander verschiedene Typen. Die Exemplare n. 823—825 stellen Homer als blinden Greis dar. In allen dreien erscheint der Verfall des physischen Organismus wie der Ausdruck der Blindheit so naturalistisch charakterisiert, daß wir die Erfindung der Originale unmöglich vor der Zeit reifster Entwicklung der hellenistischen Kunst annehmen dürfen. N. 823 (44) gibt, leider nur in mittelmäßiger Ausführung, einen hochbedeutenden Typus wieder: der Greis scheint von dichterischer Begeisterung bewegt; wie es die Blinden zu tun pflegen, richtet er den Kopf nach oben. N. 824 (45) zeigt einen im wesentlichen entsprechenden Typus, stellt aber den Dichter mit über den Hinterkopf gezogenem Mantel dar. N. 825 (46) ist diesen beiden Exemplaren hinsichtlich der Ausführung überlegen, in der Auffassung dagegen unbedeutender. Die geistige Bewegung erscheint geringer, ein Ein-

druck, zu dem besonders der Umstand beiträgt, daß der Mund geschlossen ist. Ein anderer Typus des Homer scheint durch die gegenüber aufgestellten Exemplare 837—839 (77—79) vertreten. Man hat sie auf Homer gedeutet, weil ihr Profil im wesentlichen mit dem eines Porträts des Dichters übereinstimmt, das auf Münzen der paphlagonischen Stadt Amastris vorkommt (n. 837 Fig. 20). Sie stellen einen kräftigen, majestätischen Greis in würdevoll ruhiger Stimmung dar; die Blindheit ist in keiner Weise angedeutet. Da diese Exemplare einen strengeren Stil zeigen als die vorher besprochenen, so scheinen sie auf ein älteres Original zurückzugehen.

Capit. Mus. Cat. Fil. 44—46, 77—79. Vgl. Hermes XXXV (1900) p. 653ff. Jahrbuch d. arch. Instituts XXI (1906) p. 31f. Vatikan-Katalog II p. 198f. Das weitaus schönste Exemplar des ersten der beiden Typen befindet sich in Boston: Museum of fine arts bulletin III 1905 p. 3f. mit Abb.

826 (48) **Büste des Gnaeus Domitius Corbulo.**

Früher im Vatikan, wo sie für eine Büste des jüngeren Brutus galt. Ergänzt die Nase, beide Ohrmuscheln, Stücke an der Büste, der Büstenfuß.

Eine Marmorbüste und ein Statuenkopf, die ein und dieselbe Person wie dieses Exemplar darstellen, wurden 1792 zu Gabii in einem kleinen Tempel gefunden, der nach der über dem Eingange angebrachten Inschrift 140 n. Chr. dem Andenken des Hauses der Kaiserin Domitia, Tochter des Gnaeus Domitius Corbulo, geweiht war. Die Büste befand sich noch in der Nische, in der sie im Altertum aufgestellt war. Da die Inschrift Domitia ausdrücklich als Tochter des Corbulo bezeichnet, dieser der einzige berühmte Mann unter ihren Vorfahren war und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß bei der plastischen Ausstattung jenes Tempels der Vater der Kaiserin in erster Linie Berücksichtigung fand, so hat man in diesem und den ihm entsprechenden Porträts Corbulo erkannt. Daß sich von seinem Porträt mehrere Wiederholungen erhalten haben, erklärt sich hinlänglich aus dem Interesse, das die Bedeutung des Mannes und sein tragisches Ende erregen mußten. Corbulo gehörte zu den tüchtigsten Feldherren seiner Zeit. Er zeichnete sich unter Claudius in dem unteren Germanien aus, behauptete unter Nero in dreizehnjähriger glücklicher Kriegsführung Armenien, wies die Angriffe der Parther zurück und mußte sich 67 auf Befehl des Nero, dessen Eifersucht er erregt hatte, selbst den Tod geben.

Bernoulli römische Ikonographie I T. XXII p. 271ff. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 296, 297. Capit. Mus. Cat. Fil. 48.

827 (49) **Büste eines Isispriesters,** sog. Scipio.

Sie wurde 1592 zunächst im Konservatorenpalaste aufgestellt (Röm. Mitt. VI p. 46). Ergänzt der vordere Teil der Nase, Stücke an den Ohren und der Büstenfuß.

Da die auf dem Titulus angebrachte Inschrift entschieden von moderner Hand herrührt, so kommt sie für die Deutung dieses Porträts auf Publius Cornelius Scipio Africanus, den Sieger von

Zama, nicht in Betracht. Man hat diese Benennung früher durch den Vergleich mit einem pompeianischen Gemälde stützen wollen, das mit Wahrscheinlichkeit auf den Tod der Sophoniba gedeutet worden ist, und auf dem neben dem Lager der Königin ein Mann steht, dessen Kopf dem der Büste ähnlich sieht. Da aber dieser Mann hier ganz ohne Gefolge auftritt, ist seine Deutung auf Scipio mehr als zweifelhaft. Auch glaubte man früher, es seien von dem gleichen Porträt noch mehrere Wiederholungen erhalten, bis man bei genauerer Untersuchung erkannte, daß es sich in all diesen Fällen um verschiedene Individuen handelt. Da nun bei den meisten jene kreuzförmige Narbe wiederkehrt, wie wir sie auch an der Stirn der kapitolinischen Büste bemerken, war es unmöglich daran festzuhalten, daß damit die Wunde angedeutet sei, die Scipio als siebzehnjähriger Jüngling in dem Reitergefechte am Ticinus erhalten hatte. Die besondere Form dieser Narben forderte auch eine besondere Erklärung. Ein Gelehrter hat daran erinnert, daß bei der römischen manumissio der Kopf des freizulassenden Sklaven geschoren war und mit einem Stabe (festuca), der Reduktion der das strikteste Eigentumsrecht symbolisierenden Lanze, berührt wurde. Diese Berührung habe bisweilen in so energischer Weise stattgefunden, daß dadurch Wunden hervorgerufen worden seien. Er erklärte demnach all jene Porträts für Bildnisse von Freigelassenen. Doch wäre hiermit die manumissio zu einer lebensgefährlichen Operation geworden, eine Annahme, die an und für sich unwahrscheinlich ist und in der Überlieferung keine Stütze findet. Neuerdings hat man nun diese Narben aus ägyptischem religiösen Brauche erklärt als die Zeichen, mit denen die Priester der Isis bei ihrer Weihe für den Dienst der Göttin signiert worden seien; zudem wissen wir, daß die Isispriester kahl geschoren waren. Diese Erklärung ist bestätigt worden durch ein Statuenfragment, das vor kurzem in die Münchener Glyptothek gelangt ist: der Kopf ist kahl geschoren und mit der kreuzförmigen Narbe signiert; an dem Körper aber hat sich der obere Teil eines schlicht anliegenden, bis zur Brust emporreichenden Gewandes erhalten, wie es eben die Priester der großen ägyptischen Göttin trugen.

Die Büste, die ihrer Form nach in flavischer Zeit entstanden sein muß, ist eine künstlerische Leistung ersten Ranges. In dem Kopfe sehen wir alle Züge einer durchdringenden Intelligenz und eigensinnigen Energie mit wunderbarer Prägnanz zum Ausdruck gebracht.

Bernoulli a. a. O. I T. 1 p. 36ff. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 191, 192. Capit. Mus. Cat. Fil. 49. Vgl. Röm. Mitteil. X (1895) p. 184, 188. Die im Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 213—214 vorgetragene Vermutung, daß Ennius dargestellt sei, ist bereits von dem, der sie ausgesprochen, widerrufen worden. Vgl. über die kahlköpfigen Priestertypen American Journal of archeol. IX (1908) p. 12 Fig. 1; p. 56f. Berliner philol. Wochenschr. XXVII (1907) p. 599f. Münchener Jahrbuch 1909 p. 201. Arch. Anzeiger XXV 1910 p. 470f. Abb. 1. von Bissing-Bruckmann Denkmäler ägyptischer Skulptur, Text zu T. 105—111 Anm. 50.

828 (58) **Kopf des Platon.**

Ergänzt der vordere Teil der Nase und die Hermenbüste nebst der darauf liegenden Spitze des Bartes.

Vgl. n. 261.

Bernoulli gr. Ik. II p. 27 n. 2. Capit. Mus. Cat. Fil. 58.

829 (59) **Büste eines Barbarenjünglings.**

Gefunden bei Neapel. Ergänzt die Nasenspitze.

Der Kopf zeigt einen düsteren, drohenden Ausdruck. Mag auch die endgültige Entscheidung der Frage, welchem Volke dieser Barbar angehört habe, den Anthropologen überlassen bleiben, immerhin schließen die eigentümlich platte Nase und die wulstigen Lippen die Annahme eines Kelten oder Germanen aus. Hiermit fällt die Vermutung, daß uns in dieser Büste ein Porträt des Arminius erhalten sei. Außerdem beweisen die vorwiegend mit dem Bohrer ausgearbeiteten Haare und die vertieften Pupillen, daß die Büste zur Zeit der Antonine ausgeführt ist. Da wir bei dem damaligen italischen Publikum schwerlich Interesse für Arminius voraussetzen dürfen, so scheint es wenig glaublich, daß noch zu jener Zeit eine Porträtbüste des Cheruskerhäuptlings bestellt worden wäre.

Capit. Mus. Cat. Fil. 59.

830 (61) **Kopf des Aischines.**

Ergänzt die Nase und fast die ganze Büste.

Vgl. n. 281.

Arndt-Bruckmann griech. und röm. Porträts n. 119, 120. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 351 Fig. 179. Bernoulli gr. Ik. II p. 62 n. 3. Capit. Mus. Cat. Fil. 61.

831 (63) Inschriftlich bezeichnete **Doppelherme des Epikuros und Metrodoros.**

Gefunden 1743, als man den Grund für die Vorhalle von S. Maria Maggiore grub (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLIX n. 82). Ergänzt an dem Kopfe des Epikur ein Stück des l. Augenknochens, an dem des Metrodor die Nasenspitze und das l. Eckstück der Herme.

Vgl. n. 283.

Bernoulli gr. Ik. II p. 123 n. 1, p. 131 n. 1. Capit. Mus. Cat. Fil. 63.

832 (68) **Behelmter bärtiger Kopf.**

Ergänzt der vordere Teil der Nase und der Hals.

Den Kopf würde man nach dieser Kopie kaum für ein Porträt halten, sondern eher für einen Idealtypus des Ares oder eines Heros; doch befindet sich im Louvre eine besser gearbeitete Replik mit individuelleren Zügen und lebhafter Wendung des Kopfes nach der linken Schulter. Jedenfalls ist das Original in der Zeit und dem Kreise des Pheidias geschaffen worden.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 437, 438 p. 33. Petersen Ara Pacis Augustae (Sonderschriften d. österr. arch. Inst. II) p. 182 f. Fig. 57. Capit. Mus. Cat. Fil. 68. Kekule von Stradonitz Strategenköpfe, in den Abhandl. d. kngl. preuß. Akad. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) 1910 p. 22 f. (s. ebendort die pariser Replik).

833 (72), 834 (73) **Hermenbüste und Kopf angeblich des Julianus Apostata.**

Ergänzt an beiden der vordere Teil der Nase, an n. 73 auch das l. Ohr und der Büstenfuß.

Vgl. oben Seite 455 n. 82.

Capit. Mus. Cat. Fil. 72, 73. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts 683, 684.

835 (75) **Kopf des Cicero (?).**

Auf moderner Togabüste. Vormals im Palazzo Barberini.

Der Kopf stimmt in den Hauptformen mit dem unter n. 116 besprochenen Porträt des Cicero überein und scheint dieselbe Person darzustellen. Der Unterschied beruht im wesentlichen darauf, daß er die Spuren eines etwas vorgerückteren Alters erkennen läßt und in ihm der Ausdruck nervöser Erregtheit, den der Bildhauer von n. 116 nur angedeutet hat, scharf betont ist.

Bernoulli röm. Ikonographie I T. XII p. 138—140. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 254, 255. Capit. Mus. Cat. Fil. 75.

836 (76) **Männliche Büste mit einer tragischen Maske auf der Schulter.**

Gefunden 1826 bei den Tre Madonne vor Porta S. Sebastiano.

Die willkürliche Deutung auf den Komödiendichter Publius Terentius wird auf das schlagendste dadurch widerlegt, daß die auf der r. Schulter angebrachte Maske durch den über der Stirn angebrachten Aufsatz, den Onkos, als eine tragische bezeichnet ist. Da berichtet wird, daß Dionysios, genannt der Thraker, ein vielseitiger Mann aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., der sich neben Rhetorik und Grammatik auch mit Malerei beschäftigt zu haben scheint, seinen Lehrer, den berühmten Philologen Aristarchos, mit der Tragödie auf der Brust gemalt habe, so ist neuerdings die Vermutung aufgestellt worden, die Tragödie sei auf diesem Gemälde durch eine tragische Maske symbolisiert gewesen, und darauf die weitere Vermutung gegründet worden, daß die mit dem gleichen Attribute versehene kapitolinische Büste Aristarchos darstelle. Doch liegt es näher, in der Büste das Porträt eines tragischen Schauspielers aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. zu erkennen. Auf diese Zeit deutet die Ausführung, namentlich die schablonenhafte Wiedergabe der Pupillen. Die Behandlung des Haupt- und Barthaares, das mit der Schere kurz abgeschnitten ist, finden wir ganz entsprechend an den Kaiserporträts von Maximinus Thrax bis Carus wieder.

Bernoulli röm. Ikonographie I p. 67—69 Fig. 5. Capit. Mus. Cat. Fil. 76.

837 (77) **Mutmaßlicher Kopf des Homer.**

Ergänzt die Nase, ein Stück der Binde, der Hals, die Herme.

Die Deutung gründet sich auf ein inschriftlich bezeichnetes Porträt des Dichters, das wir durch Münzen der paphlagonischen Stadt Amastris kennen. Um den Vergleich zu erleichtern, ist die Abbildung einer solchen Münze beigefügt (Fig. 20). Vgl. oben die Erläuterung von n. 823—825.

Fig. 20.

Bernoulli gr. Ik. I p. 26 Anm. 4. Capit. Mus. Cat. Fil. 77. Die Münzen von Amastris: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenistischer Völker T. VIII 25 p. 68. Sallet Zeitschrift für Numismatik X (1883) T. III 5, 6 p. 75 n. 20. Wiener numismatische Zeitschrift XXIII (1891) T. II 27, 28.

838 (78) **Hermenbüste.**

Ergänzt die Nase und der Mund, die r. Braue, ein Flicken in der l. Wange.

Sie gibt den gleichen Typus wie n. 837 (77) doch mit längerem Barte wieder und steht dem Homerporträt der Münzen von Amastris noch näher als jenes Exemplar.

Bernoulli gr. Ik. I p. 26 Anm. 4 n. 2. Capit. Mus. Cat. Fil. 78.

839 (79) **Hermenbüste.**

Ergänzt die Nase und Stücke an der Herme.

Der Typus ist der gleiche wie der von n. 838 (78), die Ausführung beträchtlich besser.

Bernoulli gr. Ik. I p. 21; 26 Anm. 4 n. 1 T. III. Capit. Mus. Cat. Fil. 79.

840 (82) **Angeblicher Kopf des Aischylos.**

Ergänzt die Nasenspitze und die Herme.

Die großartig-energischen Formen dieses Kopfes lassen deutlich erkennen, daß eine in moralischer wie intellektueller Hinsicht hochbedeutende Persönlichkeit dargestellt ist. Der Stil würde im ganzen auf ein griechisches Original aus dem Ende des 5. oder dem Anfange des 4. Jahrhunderts v. Chr. deuten. Doch scheint die detaillierte Modellierung der Stirn und die effektvolle Art, wie die Umgebung der Augen gestaltet ist, durch eine spätere mehr naturalistische Kunstrichtung bestimmt. Es ist der Versuch gemacht worden, den Kopf zu Silanion in Beziehung zu setzen, einem attischen Bildhauer, dessen Tätigkeit hoch in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts hinaufreicht (vgl. n. 261). Die Benennung als Aischylos gründete sich sowohl auf den gewaltigen Charakter des Kopfes im allgemeinen wie im besonderen auf die Glatze, die für Aischylos durch eine auf seinen Tod bezügliche Anekdote bezeugt ist. Doch reichen diese Gründe für die Bestimmung des Kopfes natürlich nicht aus. Mit gleichem Rechte könnte der Kopf auf Pheidias gedeutet werden, den man sich recht wohl mit ähnlichen Zügen denken kann und dem man ebenfalls eine Glatze zuschrieb (vgl.

n. 906). Kürzlich hat ein Physiognomiker in dem Kopfe die Züge eines Mathematikers und Mechanikers erkennen wollen, ein Archäologe die Entstehung des Originales in die zweite Hälfte des 4. Jahrhundert v. Chr. datiert, hauptsächlich in Rücksicht auf jene oben erwähnten Anzeichen späteren Stiles. Diese aber können sehr wohl erst von dem Kopisten hinzugetan worden sein, stehen sie doch mit der allgemeinen Anlage der Formen in Widerspruch.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 111, 112. Bernoulli gr. Ik. I p. 103f. Fig. 20. Neue Jahrbücher f. d. kl. Altertum 1900 p. 161ff. T. I 2, II 1. Capit. Mus. Cat. Fil. 82.

Auf der oberen Konsole links vom Fenster:

841 (85) **Hermenbüste eines Jünglings.**

Ergänzt die Nase und zwei Eckstücke der Büste.

Der Kopf geht auf das gleiche Original zurück, wie der unter n. 9 besprochene, doch hat der Kopist hier die tierischen Anzeichen fortgelassen, eine Binde durch die Haare gelegt und den Kopf aufrecht auf die Hermenbüste gesetzt. Auch hat er die ganzen Formen verweichlicht. Der Fall belehrt uns, wie frei gelegentlich die Kopisten mit ihren Originalen umgingen.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 441, 442 p. 34. Furtwängler Meisterwerke p. 83 Fig. 4, p. 82, p. 115. Vatikan-Katalog I p. 38. Capit. Mus. Cat. Fil. 85.

Auf der unteren Konsole rechts vom Fenster:

842 (96) **Kopf des Lysias.**

Ergänzt die Nasenspitze, die Ränder der Ohren und die Büste.

Die Deutung ist gesichert durch eine inschriftlich bezeichnete Büste, die sich im Neapler Museum befindet. Vgl. n. 815.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 133, 134. Bernoulli gr. Ik. II p. 2. Capit. Mus. Cat. Fil. 96. — Die Neapler Büste: Bernoulli a. a. O. T. I.

In der Mitte des Zimmers:

843 (98) **Sitzbild eines Griechen.**

Vormals im Palazzo Giustiniani. Modern der Kopf, an dem wieder der vordere Teil der Nase und das obere Stück des l. Ohres ergänzt sind, ein Stück der r. Schulter und des r. Oberarmes, die r. Hand mit der Rolle, der l. Vorderarm, ausgenommen ein Stück der Handfläche mit dem Daumen, das l. Bein bis zur Mitte der Hüfte, Stücke am Gewande, die vier Ecken des Kissens, beinahe die ganzen Stützen des Stuhles, die Ränder der Plinthe.

An Gewandung und Schuhwerk erkennen wir einen Griechen. Dadurch allein wird die frühere Deutung der Statue auf einen römischen Senator, die sich hauptsächlich auf den Eindruck des (modernen) Kopfes gründete, widerlegt. Es ist zwar vorgekommen, daß sich Römer im Typus einer griechischen Statue porträtieren ließen, auch ohne die Formen der Gewandung ändern zu lassen; aber die Füße wenigstens wurden dann statt mit Sandalen mit den römischen calcei bedeckt. So ist es auch bei einer Wiederholung

unserer Figur im ehemaligen Museo Ludovisi (n. 1315) geschehen. Dagegen scheint in einer Statuette des neapeler Museums das Bild des ursprünglichen Originales beider Figuren in geringer Wiederholung erhalten zu sein, in einer Statuette, deren Basis mit dem Namen des Platonikers und Tragikers Moschion (Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr.) bezeichnet ist. Alle Hauptzüge stimmen mit denen der Statuen überein, nur fehlt der Statuette das Untergewand; sicherlich gibt sie aber hiermit eben das Ursprüngliche. Die römischen Bildhauer werden die Statue des Moschion nicht wegen des Dargestellten zum Muster genommen haben, sondern wegen der vorzüglichen künstlerischen Motive. Die Arbeit der kapitolinischen Wiederholung ist außerordentlich charaktervoll.

Clarac 895, 2288; 902, 2308. Capit. Mus. Cat. Fil. 98. — Die Neapeler Statuette: Moderner Cicerone Rom I p. 379. Bernoulli gr. Ikonographie II p. 55f.

In die l. Wand ist eingelassen:

844 (110) **Archaistisches Relief, Pan und drei Mädchen.**

Zunächst in der Villa Nuzzi bei Orte, dann im Besitze des Kardinals Albani, der es unter Clemens XII. dem Museum abtrat (Röm. Mitteil. VI 1891 p. 59 Anm. 205).

Pan, an den Bockshörnern kenntlich, führt einen Reigen von drei Mädchen an, in denen wir die Horen oder einfach Nymphen zu erkennen haben. Das zweite Mädchen hält zwischen den Fingern eine kleine Frucht, das erste in der r. Hand einen Gegenstand, der aussieht wie ein mit einer krummen Klinge versehenes Gartenmesser. Man hat an diesem Attribute Anstoß genommen und es aus einem Mißverständnisse der Kopisten zu erklären versucht. Doch scheint ein Gartenmesser für eine Hore ebenso angemessen, wie für eine Nymphe, da auch die Horen Naturgöttinnen waren, denen die Sorge um die Feld- und Gartenfrüchte oblag. Unser Relief erhält ein besonderes Interesse durch die darauf angebrachte Inschrift, welche einen Kallimachos als Verfertiger nennt und einen durchaus antiken Eindruck macht. Die Vermutung, daß es eine Kopie nach einem Werke des berühmten Kallimachos sei, stößt auf die gleichen Schwierigkeiten, die gegenüber dem Versuche, unsere n. 783 auf diesen Meister zurückzuführen, geltend gemacht wurden. Will man nichtsdestoweniger die Inschrift auf diesen Künstler beziehen, dann muß man in ihr eine antike Fälschung erkennen, die darauf abzielte, dem Relief durch die Anknüpfung an einen bekannten Namen einen höheren Wert zu verleihen.

Loewy Inschriften griech. Bildhauer p. 331. Hauser die neuattischen Reliefs p. 58 n. 80. Furtwängler Meisterwerke p. 202. Capit. Mus. Cat. Fil. 110.

845 (111) **Relief aus Rosso antico, Darbringung einer Opfergabe an Hygieia oder Salus.**

Ergänzt die r. Schulter des Mädchens, Teile des Grundes und Rahmens, der l. Vorderarm des Götterbildes mit der Schale und dem Kopfe der Schlange, ein großes dreieckiges Stück mit dem größten Teile der Unterschenkel des Bildes, allerlei Stücke an dem Tische.

Ein Mädchen lehnt sich in lässiger Haltung auf einen Tisch, auf dessen Platte das archaische Bild einer weiblichen Gottheit steht. Das Bild ist von einer Schlange umwunden und dadurch als Statuette der Hygieia oder Salus kenntlich. Das Mädchen erhebt mit der L. einen rundlichen Gegenstand (Ei, Frucht oder Kuchen) gegen das Götterbild, augenscheinlich als Opfergabe. Vor dem Mädchen steht auf dem Tische ein Gefäß, dessen Öffnung mit einem Bausch des Mantels bedeckt ist. Daneben liegt eine doppeltgerollte wollene Binde. Wir haben uns wohl zu denken, daß das Mädchen jenen Gegenstand in dem Gefäße gebracht hat, während die Binde zum Schmucke des Bildes bestimmt ist. Das Lokal charakterisiert ein Ölbaum, an dessen Stamm ein Bukranion befestigt ist, als heiligen Bezirk. Die Komposition macht durchaus den Eindruck einer hellenistischen Schöpfung; doch werden wir die Ausführung dieses Exemplares, schon wegen der Verwendung des farbigen Materiales, nicht früher als in das 2. Jahrhundert n. Chr. datieren dürfen. Daß die Darstellung zu jener Zeit in Rom beliebt war, verrät uns ihre Wiederholung auf dem Revers einiger Bronze-Medaillons des Marc Aurel und Commodus. Wenn die Schlange dort von der dargebotenen Gabe frißt, werden wir dies Motiv wahrscheinlich auch auf unser Relief übertragen, jedenfalls aber auf dem zugrunde liegenden Original voraussetzen dürfen.

Capit. Mus. Catal. Fil. 111. — Ein Fragment einer Replik befindet sich in Ince Blundell Hall (Michaelis ancient marbles p. 394 n. 289). — Die Medaillons s. bei Fröhner les médaillons romains p. 28. 115 und Grueber rom. medaillons in the Br. M. p. 14 n. 7, 8 pl. XX und p. 22 n. 4.

Die oben eingemauerten Friesfragmente (n. 99, 100, 102, 104, 105, 107) mit Rostra und allerlei Gegenständen, die bei römischen Opfern gebraucht wurden, sind aus der Kirche S. Lorenzo fuori le mura ins Museum gelangt und werden ursprünglich einen Tempel des Neptun geschmückt haben. (Egger codex Escurialensis p. 116. Hülsen il libro di Giuliano da Sangallo p. 20. 50.)

In die Rückwand ist eingelassen:

846 (113) **Griechisches Votivrelief, Asklepios und Hygieia.**

Ergänzt das Gesicht der Hygieia, der obere Teil der Schlange, das r. Knie des Asklepios z. T., zwei Beine seines Stuhles, der größte Teil der unten vorspringenden Leiste.

Asklepios sitzt bequem auf einem Lehnsessel, dessen Sitzbrett mit einem Kissen und einem Löwenfell bedeckt ist. Vor ihm steht Hygieia in anmutiger Haltung, das r. Bein über das l. schlagend und mit dem r. Ellenbogen auf einem viereckigen Pfeiler lehnend; ihre schlanken Formen kommen unter der reichen Gewandung vortrefflich zur Geltung. Zwischen den beiden Gottheiten ringelt sich eine Schlange empor. Der Bildhauer hat das im Hintergrunde befindliche Heiligtum durch einen von zwei Pfeilern getragenen

Architrav und durch einen Vorhang angedeutet, der an dem einen der Pfeiler befestigt scheint. Die Platte ist auf der r. Seite unvollständig. Wir haben auf dem fehlenden Stücke einen oder mehrere Adoranten vorauszusetzen. Das Relief zeigt den Charakter einer griechischen und zwar, wie es scheint, attischen Originalarbeit. Man darf die Erfindung der Typen, unter denen der Bildhauer die beiden Gottheiten dargestellt hat, in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts annehmen und die Ausführung des Reliefs unter diese Zeit nicht allzu weit herabrücken. Die Weise, in der das im Hintergrunde gelegene Gebäude angedeutet ist, bezeichnet die Anfänge einer malerischen Tendenz, die von der hellenistischen Kunst weiter ausgebildet wurde.

Römische Mitteilungen IX (1894) p. 75ff. Capit. Mus. Catal. Fil. 113.

In die r. Wand eingelassen:

847 (116) **Relief, Apoll und Muse.**

Gefunden in Cori. Ergänzt der r. Arm der Muse bis auf die Hand, der r. Ellenbogen des Apollon, der untere Teil seines l. Unterschenkels und sein r. Fuß.

In der Mitte steht auf viereckiger Basis eine männliche Statuette in archaischen Formen, mit einer Schale in der vorgestreckten Rechten und einem zepterartigen Stabe in der erhobenen Linken. Auf dem Haupte liegen ungeordnet einige Tänien. Auf den r. Unterarm der Statuette lehnt sich in graziös-lässiger Haltung der knabenhaft gebildete Apollon. Mit der L., in der wir ein großes Plektron bemerken, hält er die siebensaitige Kithara, die unten auf der Basis der Statuette aufsteht und über deren Saiten ein Mädchen die Finger seiner R. gleiten läßt. Es ist vollbekleidet und setzt den l. Fuß auf eine Art Schemel von der Form eines ionischen Kapitäls. Man wird in ihm am wahrscheinlichsten eine Muse zu erkennen haben, in der Statuette jedenfalls eine Darstellung des Apollon. An dem zepterartigen Stabe werden oben einige zarte Lorbeerzweige gemalt gewesen sein. Das feine Relief hat leider durch Überarbeitung viel von seinem Reize eingebüßt. Die Motive, die Formengebung und der idyllische Gehalt weisen das kleine liebenswürdige Werk in hellenistische Zeit.

Capit. Mus. Catal. Fil. 116. — Zu dem „Schemel" in Form eines ionischen Kapitäls bieten viele Terrakottagruppen Parallelen, die in Winters Typen-Katalog leicht zu verifizieren sind. Zu den regellos auf dem Kopfe der Statuette niedergelegten Tänien vgl. die Dionysos-Herme des Boethos (Monum. Piot XVII 1909 p. 16ff. Fig. 1, 2 Pl. IV).

848 (118) **Relief mit rätselhafter bakchischer Darstellung.**

Ergänzt der ganze l. Rand, der l. Arm des Sitzenden bis auf die Hand, an dem tanzenden Satyr der r. Vorderarm mit Hand und die Beine, an dem Satyrpaar die Füße, der l. Arm, die r. Hand und der Scheitelzopf des vorderen Satyrs, einige Äste des Baumes

Vgl. n. 920.

Capit. Mus. Catal. Fil. 118.

Über dem Eingange zum Hauptsaale:

849 (119) **Sarkophagplatte, Meleagros.**

Die Reliefs sind aus dramatisch bewegten Szenen zusammengesetzt, die der Steinmetz natürlich nicht selbst erfunden, sondern nach älteren Vorbildern kopiert hat. Sie stellen den Meleagrosmythos nach der Version dar, die besonders durch die Tragödie des Euripides populär wurde. Bei einer logischen Anordnung müßte der Vorgang, dem der Sarkophagarbeiter den zweiten Platz von rechts angewiesen hat, den Zyklus eröffnen: Angetrieben von einer Erinys, die eine Schlange gegen ihn vorstreckt, hadert Meleagros mit den Thestiaden um das Fell des kalydonischen Ebers; den einen seiner Oheime hat er bereits niedergestoßen; der andere, den dasselbe Schicksal ereilen wird, tritt kampfbereit an ihn heran. Die am r. Ende des Sarkophages dargestellte Szene zeigt die Folgen dieser Tat: Um den Tod ihrer Brüder zu rächen, verbrennt die Mutter des Meleagros, Althaia, das Holzscheit, von dessen Erhaltung das Leben ihres Sohnes abhing; das Wahnsinnige ihres Vorgehens wird durch eine weibliche Figur versinnlicht, die eine brennende Fackel gegen sie richtet und die wir Ate oder wiederum Erinys nennen dürfen. Auf der l. Seite ist der durch die Handlung der Althaia veranlaßte Tod des Meleagros dargestellt. Umgeben von den Seinigen, unter denen der greise Oineus deutlich erkennbar ist, hat der Jüngling soeben den letzten Atem ausgehaucht. Eine junge Frau, vielleicht seine Gattin Kleopatra, scheint beschäftigt ihm das für den Totenschiffer bestimmte Geldstück in den Mund zu stecken. Dabei sitzt Atalante, in tiefen Schmerz versenkt. Hinter ihr steht eine Moire (Parze), die in der L. eine Schicksalsrolle hält und den l. Fuß auf ein Rad, das Symbol der Nemesis, stützt.

Robert die ant. Sarkophagreliefs III 2 p. 340 n. 281 T. XCIII. Capit. Mus. Cat. Fil. 119.

Rechts von dem Fenster eingemauert:

850 (121) **Relief mit der Darstellung eines Hafens.**

Ergänzt die Köpfe der Tiere, das l. Hinterbein des vorderen Zickleins und allerlei am oberen Rande.

Auf dem kleinen Relief ist ein ganzes Landschaftsbild mit Staffage dargestellt: vorn brandendes Wasser, darin ein Fischer und Boot mit einem Ruderer; dann ein Bollwerk mit gewölbten Öffnungen; darüber felsiges Ufer mit zwei Gebäuden, einer Säule, einem Baume, zwei Zicklein und einem liegenden Hunde. Diese Übertragung malerischer Vorwürfe auf das Gebiet der Plastik in technisch-geschickter, aber kleinlich-krauser Ausführung findet sich auf einer ganzen Reihe antiker Reliefs von geringer Ausdehnung, die augenscheinlich zum Schmuck der Wände bestimmt waren. Man vermutete

die Entstehung dieser Stilart früher in hellenistischer Zeit, schreibt sie aber jetzt mit überzeugenden Gründen der römischen Kaiserzeit zu. Ansätze dazu finden sich freilich bereits auf griechischen Reliefs, auf denen aber Mensch und Tier stets die Hauptsache bleiben, nie zur Staffage einer Landschaft herabsinken.

Schreiber die hellenist. Reliefbilder T. LXXIX. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 25 (Wickhoff roman art p. 40 Fig. 15). Capit. Mus. Catal. Fil. 121.

Der Hauptsaal.

Die Betrachtung beginnt rechts vom Eingange aus der Stanza dei filosofi.

851 (36) **Statue der Pallas.**

Angeblich gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 163); vormals zu Tivoli in der Villa d'Este. Ergänzt der Kopf, beide Arme, der Schild, der Rand der Aigis, Stücke am Gewande, drei Zehen des l., zwei des r. Fußes, ein Teil der Plinthe.

Das Verständnis des Motivs wird durch die Pallasfigur eines attischen Votivreliefs (Fig. 21) erleichtert, die durch dasselbe Original bestimmt ist wie unsere Statue. Die Göttin eilt in den Kampf, indem sie heftig nach rechts voranschreitet, den Kopf jedoch rückwärts wendet, wo wir uns ihr Heeresgefolge zu denken haben. Den l. Arm hat der Ergänzer richtig mit dem Schilde ausgestattet, doch müßte dieser ebenso groß sein, wie auf dem Relief (Ansatzspuren sind am l. Oberschenkel erhalten); die r. Hand hielt offenbar einen Speer. Auf zwei Vermutungen, die den Typus mit der Athena des Myron in der Marsyasgruppe (vgl. n. 1179) oder mit dem Apollon von Belvedere (n. 157) und der Artemis von Versailles in Verbindung bringen wollten, brauchen wir heute nicht mehr einzugehen. Wohl aber ist das Madrider Puteal mit der Darstellung der Geburt der Athena zu vergleichen. Die Gestalt der Göttin dort ist eine Umkehrung des kapitolinischen Typus. Beide gehen augenscheinlich auf

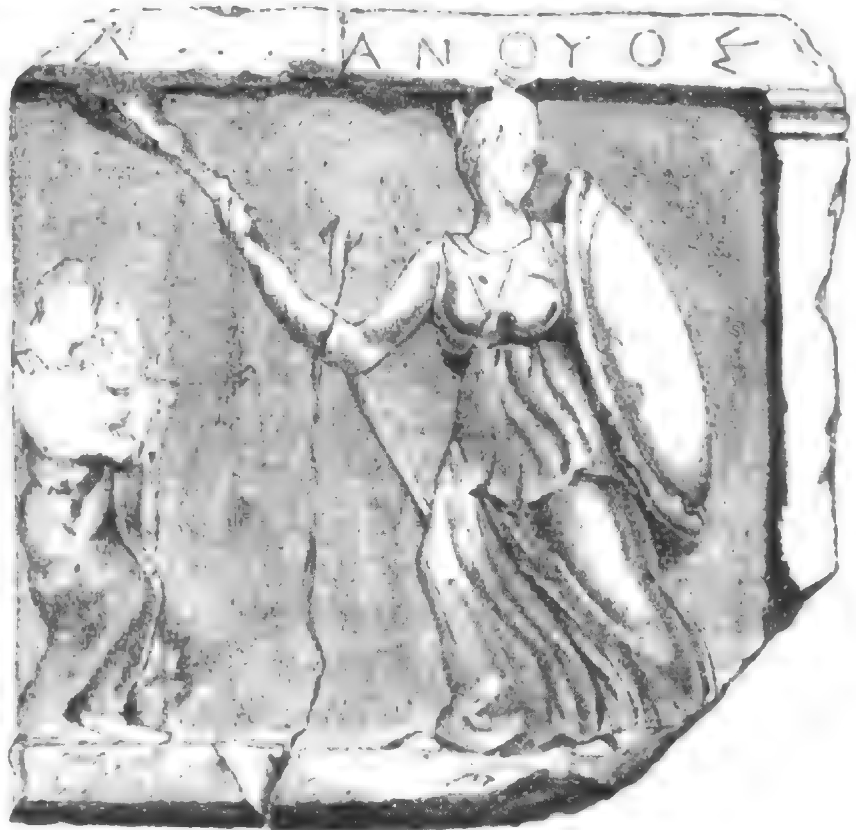

Fig. 21.

Schöpfungen des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurück; in dem Relief ist die Nachwirkung der Darstellung der Athena-Geburt im Ostgiebel des Parthenon nicht zu verkennen; der statuarische Typus ist augenscheinlich eine Umwandlung der Athenafigur aus dem Giebel im Sinne des freieren Stiles der praxitelischen Zeit. Die Arbeit der Kopie ist glatt und leblos.

Clarac 462 A, 858 A. Capit. Mus. Cat. Sal. 36. — Vgl. zu dem athenischen Relief Friederichs-Wolters Bausteine n. 1176, zu dem Madrider Puteal Amelung die Basis des Praxiteles p. 13 Abb. 1 und Athen. Mitteil. XXIII (1908) p. 1ff.

852 (33) **Verwundete Amazone.**

Von Benedikt XIV. geschenkt. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe, beinah der ganze r. Arm, der l. Vorderarm, das von den beiden Wunden weggezogene Gewandstück, die Spitze der l. Brust, Teile des Gewandes, drei Zehen am l. Fuße, der Rand der Plinthe. Die Beine gebrochen aber antik, an den Knöchelpartien leicht überarbeitet.

Eine Wiederholung dieser Amazone auf einer Gemme (Fig. 22) beweist, daß die r. Hand falsch restauriert ist: sie war nicht klagend erhoben, sondern auf einen Speer gestützt. Die beifolgende Skizze (Fig. 23) gibt einen annähernden Begriff von dem ursprünglichen Motive der Statue. Doch ist in ihr die Haltung des r. Armes nicht richtig getroffen. Offenbar faßte die r. Hand den Speer an einer tieferen Stelle an und stand dem Kopfe näher, als in der Skizze. Es ergibt sich dies nicht nur aus dem erwähnten Gemmenbilde, sondern auch daraus, daß ein Marmorkopf des in Rede stehenden Typus auf der r. Seite eine Stütze zeigt, die nur dazu gedient haben kann, die r. Hand mit dem Kopfe zu verbinden, und der wir unmöglich eine so ungebührliche Länge zuschreiben dürfen, wie sie für die von dem Zeichner der Skizze angenommene Haltung des r. Armes erforderlich sein würde. Der fehlende l. Vorderarm ist richtig ergänzt: die Amazone zieht damit das Gewand von den beiden Wunden weg, die an ihrer r. Seite bluten, die eine an der r. Brust, die andere darunter. Wie der polykletische Typus (vgl. n. 24) stellt also auch dieser eine verwundete Amazone ausruhend dar. Doch ist an ihm das Motiv der Verwundung konsequenter und pathologisch richtig durchgebildet. Aus der Verwundung an der r. Brust erklärt es sich, daß die unverwundete l. Seite den Körper trägt, das r. Bein entlastet und die R. auf den Speer gestützt ist; durch die Verwundung sind die Tätigkeit der l. Hand, die Entblößung der r. Seite des Oberkörpers, die Neigung des Hauptes und der schmerzliche Gesichtsausdruck bedingt. Außerdem ist das weibliche Geschlecht durch eine weichere Behandlung des Fleisches deutlicher vergegenwärtigt als an der polykletischen Amazone, und auch der geistige Inhalt erscheint gesteigert, da der Ausdruck des Gesichtes nicht nur phy-

Fig. 22.

sisches, sondern auch seelisches Leiden bekundet. Das zwischen den beiden Typen obwaltende Verhältnis ist neuerdings treffend durch die Bemerkung erläutert worden, daß man den Eindruck empfange, als habe der Künstler, der den durch die kapitolinische Statue vertretenen Typus gestaltete, die polykletische Figur gewissermaßen einer Kritik unterzogen und ihre Mängel in seiner Statue verbessert. Jedenfalls ist die kapitolinische Statue eine Kopie nach einem Bronzeoriginal. Sie zeigt in der Behandlung der Haare, andere Repliken — namentlich ein zu Wörlitz befindliches Fragment — auch in der Wiedergabe der Gewandfalten, deutlich die Eigentümlichkeiten der Ciseliertechnik. Der Künstler des Originales muß nach dem Stile der von seinem Werke erhaltenen Kopien der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. angehören. Die klare Konsequenz, mit der er das Grundmotiv entwickelt, und die Weise, wie er in dem Gesichtsausdrucke das seelische Element zur Geltung gebracht hat, entsprechen dem Geiste der attischen Kunst. Da von der Überlieferung zwei attische Künstler, Pheidias und Kresilas, als Bildner bronzener Amazonenstatuen namhaft gemacht werden, so hat man versucht, die Erfindung des in Rede stehenden Typus bald dem einen, bald dem anderen Künstler zuzuschreiben. Doch dürfte die größere Wahrscheinlichkeit für Kresilas sprechen, da die Bildung der Augen und des Mundes auffällig an die des Periklesporträts (vgl. n. 276) erinnert, das wir unbedenklich diesem Meister zuschreiben dürfen. Wenn man neuerdings versucht hat, diesen Typus vielmehr dem Polyklet zuzuschreiben, so sind die Ähnlichkeiten mancher einzelner Formelemente im Kopfe mit den gleichen Zügen polykletischer Typen und die Gleichheit des Standmotives mit dem bekannten uno crure insistere des Doryphoros und seiner Genossen ohne weiteres zuzugeben, dagegen aber zu betonen, daß dieses Standmotiv, nachdem es einmal von Polyklet in vollendeter Weise durchgeführt war, Allgemeingut der griechischen Künstler wurde, und daß jene Verwandtschaft einzelner Formen im Kopfe mit denen polykletischer Typen nicht aufkommen kann gegen die weitaus größere individuelle Verwandtschaft des

Fig. 23.

Amazonenkopfes mit dem Periklesporträt. Zudem läßt sich aus allerlei Anzeichen schließen, daß die lebhaftesten Wechselbeziehungen zwischen den Künstlern jener Zeit und insbesondere zwischen Kresilas und Polyklet bestanden haben. Der Name **Sosikles**, der in den Stamm unserer Figur eingemeißelt ist, kann mit gleichem Rechte auf den Besitzer wie auf den Lieferanten oder Bildhauer bezogen werden.

Jahrbuch des deutschen arch. Instituts I (1886) p. 17b, p. 28—29, p. 41—43. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. XLVIII Fig. 1501, p. 1350. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 504 Fig. 257, p. 505. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 349. Petersen vom alten Rom[4] p. 150 ff. Abb. 116 Löwy griech. Plastik p. 80, p. 93, 174. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 143. Capit. Mus. Cat. Sal. 33. Vgl. Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 434.

853 (31) **Statue des Pothos (?) als Apollon ergänzt.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Teil der r. Wange, beide Ohren, die halbe Oberlippe, der untere Teil des Haarknotens, der r. Arm von der Mitte des Oberarmes an mit dem anschließenden Teile der Brust, der l. Arm mit der Schulter und einem Teil der Flanke, die Lyra, die Stütze mit dem Gewande, beide Füße und die Plinthe.

Die richtige Ergänzung der Statue ergibt sich durch den Vergleich mit besser erhaltenen Wiederholungen und einer antiken Gemme folgendermaßen: beide Hände hielten einen Thyrsos, der auf dem Boden aufstand und so der Figur zur Stütze diente; von dem l. Arme hing ein Gewand bis auf den Boden nieder, wo vor dem Gewande eine Gans saß und einen Zipfel des Stoffes mit dem Schnabel gefaßt hielt. Von den statuarischen Wiederholungen waren einige, wie die Figur auf der Gemme, geflügelt; an den andern werden die Kopisten diese unbequeme Zutat unterdrückt haben. Man hat für diese Gestalt den Namen des Pothos in Vorschlag gebracht, und es ist sehr wohl möglich, daß man damit das Richtige getroffen hat. Für die Personifikation der Liebessehnsucht würde diese, man möchte fast sagen, emporrankende Stellung und der feurige Aufblick der Augen vorzüglich passen; die Gans war der Aphrodite heilig. Gar nicht aber kann man sich einverstanden erklären, wenn der gleiche Gelehrte, dem wir diese Deutung verdanken, in dem Originale der verschiedenen Wiederholungen den Pothos des Skopas erkennen will. Die Formen des Kopfes stimmen durchaus nicht mit denen der Typen überein, die wir mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit dem Meister von Paros oder auch nur seiner Umgebung zuschreiben dürfen (vgl. n. 99, 128, 405, 926), und das Motiv des Körpers läßt uns vielmehr ein Original aus hellenistischer Zeit vermuten. Die Arbeit der kapitolinischen Kopie ist nicht hervorragend.

Capit. Mus. Cat. Sal. 31. Vgl. Sitzungsber. d. kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. (phil.-hist. Cl.) 1901 p. 783 ff. Text zu Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 616—617 und dagegen Wochenschrift f. klass. Philologie 1911 p. 600 f.

854 (30) **Statue des Apollon.**

Vormals im Besitze des Kardinals Albani (Röm. Mitt. VI 1891 p. 59 Anm. 205). Ergänzt die Nase, ein Teil der Oberlippe, die Spitze des

Kinnes, die ganzen Enden der herabfallenden Locken, ein Stück am Halse, beinahe der ganze r. Arm, der l. Vorderarm mit der Lyra, das r. Bein von etwas über dem Knie an bis zum Knöchel, der Stamm, ein kleines Stück am Köcher, die Ränder der Plinthe. Die Statue hat, namentlich auf der Vorderseite, durch starkes Abputzen gelitten.

Die Statue hat dadurch, daß man Kopf und Körper für zueinandergehörig hielt, Unheil in der archäologischen Literatur angerichtet. Der Kopf gibt in schlechter Wiederholung den Typus wieder, den wir unter n. 1336 besprechen werden, der Körper den einer Apollonstatue aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. (vgl. die Bemerkungen zu n. 1108).

Clarac 483, 929; 861, 2188. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 459—461 p. 35, IV p. 60. Röm. Mitteilungen XV 1900 p. 151 Anm. 1. Abhandl. d. phil.-hist. Kl. d. sächs. Gesellsch. u. Wiss. XXV 1907 n. IV p. 96. Capit. Mus. Cat. Sal. 30. Der Kopf: Röm. Mitt. VI (1891) T. XI, XII.

855 (28) **Statue des Harpokrates.**

Gefunden 1741 in der tiburtiner Villa des Hadrian in oder bei der sog. Poecile (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 155). Ergänzt einige Finger der L. mit dem unteren Teil des Hornes und Stücke am l. Beine wie am l. Fuße.

Harpokrates ist die griechische Umbildung des ägyptischen Harpechruti d. i. Horus das Kind. Während die ägyptische Kunst den Sohn der Isis und des Osiris an dem Finger saugend darstellte, wie es kleine Kinder zu tun pflegen, deuteten die Griechen diese Gebärde auf eine Mahnung zu schweigen und machten so Harpokrates zu einem Gotte des Schweigens. Offenbar wurde diese Umdeutung durch den mystischen Charakter des Isis- und Serapisdienstes veranlaßt, in dessen Gefolge sich die Verehrung des Harpokrates aus Alexandreia über die ganze klassische Welt verbreitete. Unsere Statue scheint nach ihrem Stile frühestens in hadrianischer Zeit gearbeitet. Über ihrem Scheitel ist eine Lotosblume angebracht, ein Symbol, das im ägyptischen Kultus eine hervorragende Rolle spielte. Die Bedeutung des in der L. befindlichen Hornes ist unklar. Für ein Füllhorn scheint es zu klein.

Capit. Mus. Cat. Sal. 28.

856 (27) **Statue eines Jägers.**

Gefunden 1747 bei der Porta Latina in dem Grundstücke Ferratella (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXIII n. 91), vormals im Besitze des Kardinals Albani (Röm. Mitt. VI p. 59 Anm. 205). Ergänzt die Nasenspitze, fast der ganze l. Arm mit dem größten Teile des Speeres, beinahe alle Finger der R., der Hase bis auf das Stück in der Hand und die Hinterpfoten, verschiedene Zweige der Pinie, die beiden großen Zehen, die Ränder der Plinthe zum größten Teil.

Das Motiv der Statue ist durch einen archaischen Typus bestimmt, den wir in besserer Wiederholung durch eine Statue des Neapler Museums kennen. Der Jäger ist dargestellt, wie er triumphierend einen ereilten Hasen emporhebt. Die ideale Nacktheit bildet einen unangenehmen Gegensatz zu dem Porträtkopfe und zu der

modischen Anordnung des Haupt- und Barthaares, die, wie die Behandlung der Pupillen, frühestens auf die Zeit der Antonine weist. Der auf der l. Seite der Plinthe beigefügte Name POLYTIMUS LIB(ertus) kann der des Mannes sein, der die Statue stiftete, die demnach den Patronus jenes Freigelassenen darstellen würde, könnte aber auch der Name des Künstlers sein. Es ist zweifelhaft, ob auch das Original einen Jäger darstellte; wenn ja, könnte es unter der Rubrik der venatores zu suchen sein, die Plinius (n. h. 34, 91) neben anderen im Zusammenhange mit Künstlernamen der verschiedensten Zeiten anführt. Zweifellos war das Original in Bronze gearbeitet.

Clarac 740, 1787. Capit. Mus. Cat. Sal. 27. Die Neapler Statue: Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 331.

857 (24) **Statue der Hera oder Demeter.**

Ergänzt die Nasenspitze, der ganze l. Arm, der r. von der Mitte des Oberarmes abwärts, Stücke an dem herabfallenden Mantel, der ganze untere Teil der Figur — der sorgfältig verschmierte Bruch reicht auf der Vorderseite beinahe bis zu dem Schoße empor und geht von hier aus nach beiden Seiten in schräger Richtung abwärts —, die Plinthe.

Diese Figur scheint eine Weiterentwicklung des durch die vatikanische Kolossalstatue n. 291 vertretenen Typus. Sie weicht von diesem besonders darin ab, daß die Formengebung weicher, der Gesichtsausdruck milder erscheint und in Übereinstimmung hiermit der Kopf nicht gerade steht, sondern etwas nach der r. Schulter geneigt ist. Drei auf dem Haarbande angebrachte Bohrlöcher beweisen, daß das Haupt auch dieser Statue von einer Stephane oder einem Diadem aus Metall umgeben war. Die Deutung auf Hera wird durch zwei über attischen Urkunden angebrachte Reliefbilder empfohlen, auf denen diese Göttin in einer Gestalt dargestellt ist, die wir uns nicht gut unabhängig von dem Original der kapitolinischen Statue denken können (Fig. 24, 25). Andrerseits ist zu beachten, daß sich die Verfertiger des Reliefs augenscheinlich das bekannte eleusinische Relief mit Demeter, Triptolemos und Persephone zum Vorbild genommen haben. Die weiblichen Figuren entsprechen sich fast vollkommen; der Knabe ist ausgeschieden. Demnach ist es zweifelhaft, ob wir die Existenz einer

Fig. 24.

den Reliefs entsprechenden Statue der Hera annehmen dürfen und die kapitolinische Statue nicht vielmehr Demeter nennen müßten, wozu das gütige mütterliche Wesen ihrer Erscheinung vortrefflich passen würde. Jedenfalls ist gegen die Ergänzung mit Zepter und Schale nichts einzuwenden, da diese Attribute auch Demeter zukommen; doch könnte sie auch mit Fackel und Ähren ausgestattet

Fig. 25.

sein. Von den beiden attischen Urkunden datiert die eine (Fig. 24) aus Ol. 93, 4 (405 v. Chr.), die andere (Fig. 25) aus Ol. 95, 1 (400 v. Chr.). Demnach würde sich als untere Zeitgrenze für die Schöpfung des Originals unserer Statue das Jahr 405 v. Chr. ergeben, anderseits aber der Stil der Kopie verbieten, jene Schöpfung weit über dieses Jahr hinaufzurücken.

Man hat den Typus wegen der Verwandtschaft der Köpfe mit Recht in die nächste Beziehung zu dem der sog. Venus Genetrix und zu einem anderen Hera-Typus gebracht, der uns am besten in einer Statue der Glyptothek Ny-Carlsberg erhalten ist (vgl. n. 26). Chronologisch würden die drei Schöpfungen so zu ordnen sein: Aphrodite, Statue im Kapit. Museum, Hera in Kopenhagen. Da

man in der Venus Genetrix eine Aphrodite des Alkamenes erkannte, schrieb man diesem Schüler des Pheidias auch die beiden anderen Statuen zu, bis der Fund einer authentischen Kopie nach dem Hermes Propylaios des Alkamenes all diese Vermutungen ins Wanken brachte.

Clarac 423, 749. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 414 Fig. 455. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 358. Der Kopf: Antike Denkm. herausg. vom arch. Inst. I T. 55. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 457, 458 p. 35 (vgl. p. 7—8). Capit. Mus. Cat. Sal. 24. Vgl. Römische Mitteilungen IV (1889) p. 65ff. Über Alkamenes vgl. n. 64 und 86; zusammenfassend zuletzt: Thieme-Becker Künstlerlexikon s. v. Alkamenes.

858 (21) **Statue des Hermes (?).**

Gefunden 1742 in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar in oder bei der sog. Poecile (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 153) und von Benedikt XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt die Nase, ein Stück der r. Schulter, der r. Vorderarm, die untere Hälfte des l. Unterschenkels nebst dem Fuße, die Spitze des r. Fußes, der Felsen, die Plinthe. Die Figur ist in zwei Stücken gearbeitet — Ober- und Unterkörper —, deren Fuge man unterhalb des oberen umgerollten Gewandrandes verfolgen kann.

Dargestellt ist ein Jüngling, der eine ruhige Rede mit einer Bewegung der erhobenen r. Hand begleitet, während er den l. Unterarm auf dem hoch aufgestützten Beine ruhen läßt. Da Hermes auf späten Vasenbildern in einer ähnlichen Stellung vorkommt, werden wir die Statue auf denselben Gott zu deuten und anzunehmen haben, daß sie ihn als Vertreter der Beredsamkeit, als Logios oder Agoraios, darstellt. Das Motiv des aufgestützten Fußes gibt eine obere Zeitgrenze für die Entstehung des Originales. Bereits früher in der Malerei und im Relief verwendet, scheint es von Skopas in die statuarische Kunst eingeführt worden zu sein. Doch kam es auf diesem Gebiete erst seit der Zeit Alexanders des Großen häufiger zur Anwendung. Die kapitolinische Statue, deren glatte Ausführung auf die Zeit Hadrians oder der Antonine deutet, gibt ein Original aus der Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. wieder, das Werk eines Künstlers, den wir wohl zu dem attischen Kreise rechnen dürfen.

Clarac 859, 2170. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 387. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 455, 456 p. 35. Schween die Epistaten des Agones und der Palästra in der Literatur und Kunst (Kiel 1911) p. 95f. mit Abbildung des Kopfes (hier ist für die Figur die mögliche Erklärung als Epistates ausgesprochen; unzureichend begründet dagegen scheint uns die Beziehung auf Silanion und seinen Epistates: Plin. n. h. 34, 82). Capit. Mus. Cat. Sal. 21. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 525.

859 (20) **Statue des Apollon.**

Unter Clemens XIII. erworben. Ergänzt die Nase, die Vorderarme, die Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Von dem Originale dieser dürftig ausgeführten Figur gibt eine vortreffliche Statue, die 1862 im athenischen Dionysostheater gefunden wurde, einen deutlichen Begriff. Apoll erscheint sehr kräftig gebildet mit hoch gewölbter Brust, muskulösen Armen und Oberschenkeln, aber mit verhältnismäßig kleinem Kopfe.

Der Stil deutet auf die Phase, die der durch Pheidias vertretenen, neuen Richtung unmittelbar vorherging. Hiermit stimmt die Anordnung des Haares mit den zwei sich am Nacken kreuzenden und über der Stirn verbundenen Zöpfen, eine Mode, der wir fast ausschließlich auf attischen Denkmälern aus dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts begegnen. Die Archäologen haben das Original verschiedenen unter den damals tätigen Künstlern zugeschrieben. Doch entbehren alle diese Versuche einer ausreichenden Begründung. Den meisten Anspruch auf Berücksichtigung dürfte vielleicht die Vermutung haben, daß es sich um eine Schöpfung des Kalamis handele; denn die athenische Statue zeichnet sich durch eine ebenso sorgfältige wie detaillierte Charakteristik aus, die sich mit den über die Kunstweise dieses Meisters vorliegenden Nachrichten einigermaßen vereinigen läßt. Eine ähnliche Apollonfigur ist auf athenischen Münzen und auf einem bei Bologna gefundenen rotfigurigen Krater dargestellt. Sie hält auf den Münzen in der gesenkten R. einen Lorbeerzweig, in der L. den Bogen, auf der Vase einen Lorbeerzweig in der gesenkten L., in der etwas vorgestreckten R. eine Schale. Die Beine sind an dem kapitolinischen Exemplare falsch restauriert. Die athenische Statue und drei andere Wiederholungen des gleichen Typus, an denen die Beine antik sind, zeigen eine Stellung, die in höherem Grade der archaischen Kunstweise entspricht: der Unterschied zwischen Stand- und Spielbein ist mit geringerer Schärfe hervorgehoben, der l. Unterschenkel senkrechter gestellt.

Clarac 862, 2189. Capit. Mus. Cat. Sal. 20. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 452—454 p. 35. Vgl. Journal of hellenic studies I p. 178 ff. Athenische Mitteilungen IX (1884) p. 239 ff. Overbeck Kunstmythologie IV p. 104 ff. (p. 105 n. 4), p. 163 ff. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 234—235. Fondation Piot, monuments et mémoires I (1894) p. 61—76. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 403—406. Vgl. über Kalamis zuletzt: Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wissensch. (phil.-hist. Klasse) 1907 p. 160 ff., wo auf vorausliegende neuere Literatur Bezug genommen ist.

860 (7) **Statue des Apollon.**

Gefunden in der Villa Palombara auf dem Esquilin. Der Kopf antik, aber nicht zugehörig. Ergänzt die untere Hälfte des Halses, die auf beiden Seiten des Halses herabreichenden Locken — doch sind die auf der Brust liegenden Enden antik —, der r. Arm vom Deltoides abwärts, der l. abgesehen von dem Schulterstücke, beinah die ganze Kithara — antik ist nur das der l. Seite des Gottes zunächst befindliche Stück des Schallkastens —, an dem Mantel der vom Rücken zum Dreifuße hinüberreichende und der ganze das l. Bein bedeckende Teil von dem Umschlage bis zum Fuße, die vordere Hälfte des l. Fußes, ein großer Teil der Plinthe. Von dem Dreifuße ist nur die hintere, mit dem Gewande verbundene Stütze, von der Schlange nur ein an dem Gewande und ein anderes an der Plinthe haftendes Stück antik.

Der Gott ist dargestellt in ruhender Haltung, wie er auf eine neue Melodie sinnt. Den r. Arm hat der Restaurator offenbar im ganzen richtig ergänzt. Die Hand ruhte, vermutlich das Plektron

haltend, auf dem Schädel. Die l. Hand werden wir uns leise in die Saiten greifend zu denken haben. Daß der der Statue aufgesetzte Kopf nicht zu ihr gehört, ergibt sich aus den auf beiden Schultern erhaltenen Locken, die an dem Kopfe keine entsprechenden Ansatzspuren hinterlassen haben, sondern nur durch moderne Einsatzstücke mit ihm verbunden sind. Der zugehörige Kopf wird am besten durch eine aus dem Apollontempel von Kyrene stammende Wiederholung vergegenwärtigt, die sich im Britischen Museum befindet. Er ist bekränzt, nach links gewendet, leise gesenkt und zeigt einen ruhig sinnenden Ausdruck, der vortrefflich zu der gesammelten Haltung des Gottes paßt. Wir haben in dieser Apollonfigur die Weiterentwickelung eines Typus zu erkennen, der im Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden zu sein scheint und von dessen Anlage und Stil uns n. 878 einen annähernden Begriff gibt. Der Künstler, der die Umarbeitung vornahm, hielt im wesentlichen das Motiv der älteren Figur fest, brachte jedoch durchweg eine weichere Behandlung der Formen zur Anwendung, stattete den Kopf mit Schulterlocken aus und umgab den unteren Teil des Körpers mit dem Mantel. Der Kopf, den der moderne Restaurator der kapitolinischen Statue aufgesetzt hat, rührt von einer Wiederholung jenes älteren Typus her. Vgl. das zu n. 878 Bemerkte.

Clarac 490, 954. Capit. Mus. Cat. Sal. 7. Vgl. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II p. 11 n. 292. Klein Praxiteles p. 163ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler, Text zu n. 583, 584 p. 7 und zu n. 593 p. 3. Moderner Cicerone Rom I p. 381.

In der Mitte des Saales:

861, 862 (2, 4) **Kentaurenpaar des Aristeas und Papias aus Aphrodisias** (in Karien).

Die beiden aus dunkelgrauem Marmor (bigio morato) gearbeiteten Statuen wurden 1736 durch Alessandro Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar in dem Kuppelsaale des kleinen Palastes gefunden (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152) und 1765 von Clemens XIII. dem Museum geschenkt. Ergänzt an dem alten Kentauren: die l. Braue, beinahe alle Finger der r., der Daumen der l. Hand, das Mittelstück des r. Vorderbeines, allerlei Stücke am Haupt- wie am Barthaar und am Pantherfelle; an dem jungen Kentauren: Splitter am Haare, die Nasenspitze, die Spitzen der Ohren, beide Hände, ein Stück des Pedums und der Nebris, der größte Teil des l. Vorderbeines — doch ist der zugehörige Pferdehuf antik —, das r. Hinterbein, der Pferdeschwanz, mancherlei Stücke am Stamme mit der ganzen Syrinx und dem größten Teile des Pinienzweiges. Die Plinthen beider Figuren sind größtenteils modern. Doch ist die an der Plinthe des jungen Kentauren angebrachte Inschrift bis auf wenige Buchstaben entschieden antik.

Ein alter und ein junger Kentaur sind einander gegenübergestellt. Auf dem Pferderücken beider hat sich ein Ansatz erhalten, der, wie andere besser erhaltene Wiederholungen beweisen, von einer an dieser Stelle angebrachten Erosfigur herrührt. Der ältere Kentaur, dessen Arme auf dem Rücken zusammengebunden sind,

wird von dem Liebesgott gepeinigt. Er dreht den Oberkörper krampfhaft nach rückwärts, blickt mit einem Ausdruck, in dem sich Schmerz und wilder Grimm mischen, nach derselben Richtung und peitscht mit dem Pferdeschwanze nach dem ihn quälenden Knaben. Eine im Louvre befindliche Wiederholung, an der die Arme des Eros zum Teil erhalten sind, läßt darauf schließen, daß der Liebesgott in der gesenkten R. eine Peitsche hielt und damit dem Kentauren zusetzte. Es fehlt uns an jeglichem Anhaltspunkte, um die Handlung des auf dem Rücken des jungen Kentauren sitzenden Eros zu bestimmen. Soviel ist jedoch sicher, daß dieser Kentaur durch die Gegenwart des Liebesgottes in keiner Weise belästigt wird. Er sprengt munter vorwärts und wendet dabei das lachende Gesicht nach rückwärts, als horche er auf irgendeine Einflüsterung seines kleinen Bereiters. Wenn der Ergänzer ihn mit der erhobenen R. ein Schnippchen schlagen läßt, so scheint dies der Situation ganz angemessen. Keinesfalls kann er, wie es an der vatikanischen Wiederholung n. 168 der Fall gewesen zu sein scheint, in jener Hand ein erlegtes Wild gehalten haben, da ein solches an der r. Seite des Oberkörpers notwendig Ansatzspuren hinterlassen hätte. Der Gedanke, der der Gruppe zugrunde liegt, ist also folgender: der alte Kentaur, für den sich die Liebeständelei nicht mehr schickt, wird von Eros gepeinigt; dagegen fühlt sich der junge Kentaur in der Begleitung des Liebesgottes äußerst wohl. Der Ausdruck einer derartigen Moral durch eine scharf zugespitzte Antithese entspricht dem Geiste der hellenistischen Zeit und findet in der alexandrinischen Poesie mancherlei Analogien. Außerdem zeigt der ältere Kentaur in der Behandlung des Kopfes wie in der Bewegung des Oberkörpers eine so nahe Verwandtschaft mit dem Laokoon (n. 151), daß wir ihn und seinen jüngeren Kumpan ohne weiteres der gleichen Zeit, ja der gleichen Schule zuschreiben dürfen, d. h. der rhodischen Schule des letzten vorchristlichen Jahrhunderts. Da sich von beiden Figuren Wiederholungen erhalten haben, deren Ausführung ein feineres Kunstgefühl bekundet, so können die kapitolinischen Exemplare nicht die Originale, sondern nur Kopien sein. Die Aphrodisier Aristeas und Papias, deren Namen auf den Plinthen beigefügt sind, waren offenbar die Kopisten. Der Fundort der beiden Figuren, die Buchstabenformen der Inschriften und die Weise der Ausführung deuten auf hadrianische Zeit. Offenbar waren Aristeas und Papias bemüht, dem spröden grauen Marmor eine der Bronzearbeit entsprechende Ausführung abzugewinnen, ein Streben, das besonders in den losen Partien des Haupthaares hervortritt, die wie gegossen wirken, und in den kurzen auf der Brust wie am Pferdeleibe angebrachten Haaren, die wie ziseliert aussehen. Doch war dieses Streben, dem Stoffe Gewalt anzutun, die Klippe, an der die Bildhauer trotz aller

technischen Virtuosität scheiterten. Die nachgeahmte Ziselierarbeit macht einen trockenen Eindruck und schneidet vielfach in das Fleisch ein; die Muskeln erscheinen wie künstliche Wülste, die des organischen Lebens entbehren. Bei der prätentiösen Weise, in der Aristeas und Papias ihre Vorbilder reproduzierten, ist es nicht zu verwundern, daß die beiden Bildhauer auf ihre Arbeit stolz waren und es demnach wagten, ihre Namen auf den Plinthen der Statuen beizufügen.

Clarac 739, 1781; 740, 1780. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 392. Löwy griech. Plastik p. 130 T. 164, 290—291. Capit. Mus. Cat. Sal. 2. 4. Der ältere Kentaur: Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 678 Fig. 355. Der jüngere Kentaur: Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums I p. 127 Fig. 132. Vgl. Löwy Inschriften griechischer Bildhauer n. 369. Die Statue im Louvre: Fröhner notice de la sculpture antique du Louvre I n. 299. Moderner Cicerone Rom I p. 384. Löwy griech. Plastik T. 164, 292.

863 (3) **Heraklesknabe** aus Probierstein.

Gefunden um 1590 auf dem Aventin gegenüber dem Monte Testaccio in der Vigna eines Monsignore dei Massimi, der die Statue für 1000 Dukaten dem Municipio verkaufte (Röm. Mitt. VI p. 46). Ergänzt ein Stück des r. Oberarmes, die l. Hand mit den Äpfeln, der herabfallende Teil des Löwenfelles — doch sind die an dem Stamme haftenden Klauen antik —, die Ränder der Plinthe.

Soweit unsere Kenntnis reicht, wurde der Heraklesknabe als selbständige Figur zuerst von der hellenistischen Plastik dargestellt. Die kapitolinische Statue ist eines der unerfreulichsten Denkmäler dieser Gattung. Sie liefert wiederum einen schlagenden Beleg für den nachteiligen Einfluß, den die in der späteren Kaiserzeit überhandnehmende Vorliebe für kostbares Material auf die Skulptur ausübte. Sie ist aus Probierstein gearbeitet, einer Steinart, die sich nur selten in größeren Blöcken findet. Nun ist es ja schon an und für sich ein ungeheuerlicher Gedanke, eine Kinderfigur in kolossalen Dimensionen darzustellen. Seine Verwirklichung wirkt aber hier um so ungünstiger, als sich die zarten Formen des Kinderkörpers in dem harten Materiale überhaupt nicht zum Ausdruck bringen lassen und dieser Mangel bei der Kolossalbildung mit besonderer Schärfe hervortritt. Der Körper erscheint plump, der Ausdruck des Gesichtes mehr grinsend als lächelnd. Der Versuch den Bildhauer dadurch zu rechtfertigen, daß er bestrebt gewesen sei, einen physiologischen Vorgang zu vergegenwärtigen, nämlich den Betrachter darauf hinzuweisen, wie sich aus diesem ungeschlachten Knaben der Herrlichste der Helden entwickelt habe, ist entschieden verfehlt; denn die Statue zeigt eben nur den ungeschlachten Knaben und deutet in keiner Weise die Entwickelung an, die diesem Organismus in der Zukunft bevorstand. Von der in der R. befindlichen Keule ist nur der Griff aus Stein gearbeitet; den Kolben haben wir uns aus Holz oder Bronze ausgeführt und an den Griff angesetzt zu denken. Vgl. n. 937.

Clarac 781, 1956. Capit. Mus. Cat. Sal. 3.

864 (3a) **Basis, Schicksale des Zeus.**

Vormals zu Albano in der Villa Savelli-Paolucci, 1753 von Benedikt XIV. dem Museum geschenkt.

Der Reliefschmuck dieser Basis vergegenwärtigt die Schicksale des Zeus von seiner Geburt bis zu seiner Anerkennung als Herrscher der olympischen Götter. Auf der Seite, deren Relief den Ausgangspunkt der Darstellungen zu bilden scheint, hat sich nur eine auf der Erde sitzende weibliche Figur erhalten. Sie wird in der Regel für Rhea erklärt, die im Begriff ist den Zeusknaben zu gebären. Die nächstfolgende Seite zeigt Rhea, wie sie dem Kronos (Saturnus) den in eine Windel gewickelten Stein überbringt, den der Gott statt seines Söhnchens verschlingen wird. Auf der dritten Seite sehen wir den Zeusknaben von der Ziege Amaltheia gesäugt und umgeben von zwei Korybanten, die mit den Schwertern auf die Schilde schlagen, damit Kronos das Geschrei des neugeborenen Kindes nicht vernehme. Die weibliche Figur, die eine Turmkrone auf dem Haupte, daneben sitzt, scheint die Personifikation der städtereichen Insel Kreta zu sein. Auf der vierten Seite thront Zeus mit Zepter und Donnerkeil auf einem Sessel, unter dem ein weiteres Symbol seiner Herrschaft, die Weltkugel, angebracht ist. Die übrigen Götter umgeben ihn stehend. Unmittelbar neben Zeus sieht man Pallas, ihm gegenüber Hera und Apollon, dessen Kopf einen ähnlichen Typus und eine ähnliche Anordnung des Haares zeigt wie die in demselben Saale aufgestellte Statue n. 859 (20). Hinter dem Göttervater steht Hermes, über dem der an dem Pileus erkennbare Kopf des Hephaistos (vgl. n. 86) hervorragt. Die Reliefs, namentlich dasjenige, das die Götterversammlung darstellt, bekunden das Streben des Bildhauers, durch Anlage und Formengebung der Figuren wie durch Auswahl der Typen den Eindruck eines strengen Stiles hervorzurufen. Doch ist dieses Streben nicht konsequent durchgeführt und z. B. Hermes mit der Börse ausgestattet, einem Attribute, das ihm erst die griechisch-römische Kunst gegeben hat.

Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 798 Fig. 861, 862, III p. 2134 Fig. 2391, p. 2139 Fig. 2397. Capit. Mus. Cat. Sal. 3a.

Stanza del Fauno.

865 (18) **Amazonensarkophag.**

Gefunden 1744 im Grundstücke Salona vor Porta Salara, von Benedikt XIV. geschenkt.

Die Gruppen, aus denen diese und andere ähnliche Sarkophagreliefs zusammengesetzt sind, scheinen durch ein oder mehrere Kunstwerke bestimmt, die den Kampf der Athener gegen die in Attika eingefallenen Amazonen darstellten. Doch sind diese Gruppen

lediglich nach dekorativen Gesichtspunkten angeordnet und haben die Sarkophagarbeiter es unterlassen, ihre Reliefs durch deutliche Hervorhebung des Theseus, Peirithoos und der Antiope als gerade auf den attischen Amazonenkampf bezüglich zu charakterisieren. Die Dekoration der Hauptseite zerfällt in drei Gruppen. In der Mitte liegt eine tote Amazone; ihr ledig fortspringendes Pferd wird am Zügel von einem Krieger gefaßt, auf den eine andere Amazone mit geschwungener Doppelaxt zueilt. Da dieselbe Darstellung, abgesehen von der toten Amazone, auf anderen Sarkophagen in entgegengesetzter Richtung vorkommt, so liegt der Gedanke nahe, daß sie auf ein plastisches Werk und dann wohl am wahrscheinlichsten auf die Amazonengruppe in dem Weihgeschenke des Attalos auf der athenischen Akropolis zurückgeht (vgl. n. 372). Links von der Mittelszene sieht man eine Amazone, die auf ihrem sich hoch aufbäumenden Rosse fortsprengt; ein jugendlicher Krieger hat sie mit der r. Hand am Haare gefaßt, während eine zweite Amazone ihre Gefährtin zu befreien sucht. Die r. Seitengruppe zeigt eine berittene Amazone, die mit der Doppelaxt auf einen vom Pferde herabstürzenden Krieger einhaut, und einen anderen Krieger, der jenem zu Hilfe kommt. Weiter rechts schreitet eine Amazone, die in der R. einen Speer, in der L. eine Doppelaxt hält, über einen getöteten Gegner weg, indem sie mit dem l. Fuß auf dessen Leib tritt. An jeder Ecke ist eine vorschreitende Siegesgöttin angebracht, die linke ein Tropaion, die rechte eine Girlande in den Händen. Der auf der Spitze des Tropaions angebrachte Gegenstand ist kein Skalp, sondern ein Helm, der die Form eines mit Haaren bedeckten Kopfes hat, eine Form, die wir durch mehrere erhaltene bronzene Exemplare kennen. Die Darstellung der Kämpfe setzt sich auf den beiden Seitenflächen fort. Der Deckel zeigt Amazonen, die, teils gefesselt, teils ungefesselt, in betrübter Haltung auf dem Boden sitzen, und zwischen ihnen allerlei Waffenstücke. Die Ausführung ist sehr sorgfältig. Die kühne Weise, in der die Figuren der Hauptseite aus dem Grunde herausgearbeitet sind, beweist, daß der Bildhauer den technischen Teil seiner Kunst vortrefflich verstand.

Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. 32, 77—77b, p. 91ff. Vgl. p. 76ff. Capit. Mus. Cat. Fauno 18.

Auf diesem Sarkophage steht:

866 (21) **Kopf der Ariadne (?).**

Ergänzt Nase, Oberlippe, beinah die ganze Büste.

Der Epheukranz, der die Haare umgibt, weist auf eine Frauengestalt aus dem bakchischen Kreise. Doch scheint für eine gewöhnliche Bakchantin der Ausdruck des schönen Gesichtes zu edel und gehalten. Demnach spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür,

daß das vornehmste weibliche Wesen des Thiasos, Ariadne, dargestellt ist. Der Kopf hat mancherlei Spuren seiner ursprünglichen Polychromie bewahrt. Man erkennt deutlich, daß der Marmor an den Fleischteilen von einer Beize durchdrungen ist, während die rauhe Oberfläche der Haarpartien mit größter Wahrscheinlichkeit auf Vergoldung schließen läßt. Waren aber die Haare vergoldet, so muß auch der Epheukranz einen mehr oder minder der Natur entsprechenden Ton gehabt haben. Die Augen waren aus Edelsteinen oder buntem Glasfluß eingesetzt. Man kann es sich leicht vorstellen, wie die Wonne, die über das Gesicht verbreitet ist, in ihrem feuchten Glanze den höchsten Ausdruck erhielt.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 466, 467 p. 35. Capit. Mus. Cat. Fauno 21.

867 (16) **Ein Knabe mit einer Gans ringend.**

Gefunden 1741 an der vom Lateran nach S. Croce in Gerusalemme führenden Straße (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLII n. 71). Ergänzt am Knaben die Nasenspitze, ein Stück des r. Vorderarmes, beinahe das ganze l. Bein — doch ist der Fuß abgesehen von den Zehen antik —, an der Gans der Kopf, das benachbarte Stück des Halses und Teile ihrer Beine.

Ein derber Knabe steht mit ausgespreizten Beinen da und umklammert, den Oberkörper zurückbeugend, mit beiden Armen den Hals einer Gans, um sie am Vorwärtsschreiten zu verhindern. Der Vogel sucht seinen Hals aus der Umklammerung herauszuziehen und stemmt zu diesem Zwecke seinen wuchtigen Körper fest auf den Boden. Die wunderbar in sich abgeschlossene Gruppe stellt den unentschiedenen Kampf ebenso naturwahr wie humoristisch dar. Man beachte namentlich die köstliche Komik, mit der der Künstler den Eifer im Gesicht des Knaben ausgedrückt hat. Die Gruppe, von der sich mehrere Wiederholungen erhalten haben, scheint zur Verzierung eines Wasserwerkes gedient zu haben. Sie gibt, wie allgemein angenommen wird, ein von Plinius (n. h. 34, 84) erwähntes Bronzeoriginal des Boëthos wieder, eines aus Chalkedon gebürtigen Künstlers, dessen Tätigkeit neuesten Funden zufolge sich in die Zeit vom Ende des 3. bis gegen die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. hat datieren lassen.

Clarac 874 C 2227 A. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 433. Capit. Mus. Cat. Fauno 16. Vgl. Hermes XXXIII 1898 p. 347 ff. und über den Künstler zuletzt Thieme-Becker Künstlerlexikon: Boethos I.

868 (61) **Statue des Silen.**

Vormals im Vatikan in den Appartamenti Borgia, bis 1908 in der Galerie des kapit. Museums. Ergänzt die Nasenspitze, beide Arme mit ihren Attributen und andere unbedeutende Stücke.

Die Statue ist die beste Wiederholung des hellenistischen Silentypus, die sich erhalten hat. Der Ausdruck der Säufermelancholie im Gesichte wie die Fettbildung des Körpers sind gleich vortreff-

lich wiedergegeben. Wenn der Ergänzer die R. mit einem Kruge, die L. mit einer Schale ausgestattet hat, so läßt sich hiergegen kaum etwas einwenden. Doch ist auch ein Wandgemälde aus Herkulaneum zu vergleichen, auf dem ein Silen ganz in den Motiven der Statue dargestellt ist; dort ruht im r. Arme der Thyrsos, während die L. einen Kartharos hält, der auf dem Oberschenkel aufsteht und den eine Maenade aus einem Schlauche mit Wein füllt. Immerhin müßten wir bei Annahme dieser Ergänzung wegen der Wendung des Kopfes zur Rechten der Statue noch eine der Maenade entsprechende Figur ergänzen.

Clarac 729, 1756. Capit. Mus. Cat. Fauno 14a. — Das Wandgemälde: Le antichità di Ercolano III T. 50.

869 (8) **Knabe mit Silenmaske.**

Unter Clemens XII. im Museum aufgestellt. Ergänzt am Knaben beinahe die ganze Vorderseite des Gesichtes von etwas unter den Augen an bis zum unteren Rande des Kinnes, die r. Hand nebst der von ihr gehaltenen Bartlocke der Maske, das l. Handgelenk und zwei Stücke im l. Unterarm, ein Teil des l. Knies, beide Unterschenkel, das l. Ohr der Maske mit einer Locke.

Ein kleiner Knabe ergötzt sich damit, eine gewaltige Silenmaske, die beinah ein Drittel seiner Höhe erreicht, über das Gesicht zu ziehen. Die herzliche Lust, mit der er diesem Spiele obliegt, und die Mühe, die er hat, die schwere Maske zu bewältigen, sind in äußerst drolliger Weise wiedergegeben. Dabei bildet die Maske mit ihrem greisenhaften Typus und ihrem mürrischen Ausdrucke einen pikanten Gegensatz zu dem lachenden Kindergesichte. Die Ausführung ist vortrefflich.

Clarac 540, 1134. Capit. Mus. Cat. Fauno 8.

In der Mitte des Zimmers:

870 (1) **Satyr aus rotem Marmor** (rosso antico).

Gefunden 1736 durch Furietti in der tiburtiner Villa des Hadrian und zwar in dem Bereiche der kleinen Palaestra (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 152), 1746 von Benedikt XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt die Lippen, die Spitze der Nase, des l. Ohrs und des Kinnes, Splitter am Haare, der r. Arm mit der Traube, Teile der Früchte, die l. Hand mit dem Pedum, der herabhängende Teil des Ziegenfelles, die Beine — doch sind die Füße zum Teil antik —, der Stamm mit der Syrinx, eine Falte des Fells auf dem Korbe; an der Ziege der Kopf, das l. Vorderbein und beide Hinterbeine; vielerlei an der Plinthe.

Dieser Typus ist bereits unter n. 250 besprochen worden.

Capit. Mus. Cat. Fauno 1.

Die Statue steht auf:

871 **Basis,** dem Jupiter Sol Serapis geweiht.

Gefunden 1745 bei der Kirche S. Sebastiano an der Via Appia (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXII n. 90), von Benedikt XIV. geschenkt.

Diese Basis trug nach der darauf angebrachten Inschrift einen Gegenstand, den der Augur Scipio Orfitus infolge eines Gelübdes dem Juppiter optimus maximus Sol Serapis (vgl. n. 298) geweiht hatte. Dieses Gelübde bezog sich offenbar auf eine kriegerische

Aktion, die den von Orfitus gewünschten Erfolg hatte; denn wir sehen auf der r. Seite der Basis ein von einer Victoria und der Göttin Roma umgebenes Tropaion dargestellt (ergänzt der dem Tropaion aufgesetzte Helm, die l. Hand der Victoria, an der Roma der Kopf, beinah das ganze r. Bein, die l. Hand und der obere Teil des Speeres). Das Relief der l. Seite vergegenwärtigt das für die Erfüllung des Gelübdes dargebrachte Dankopfer: ein Opferdiener (ergänzt die r. Hand und das r. Bein), steht vor einem Stiere (erg. das l. Vorderbein) und scheint diesen mit der r. Hand an der Schnauze zu fassen; ihm zugewendet steht ein Mann, vermutlich Orfitus (ergänzt die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit der Schale), der die Toga über das Hinterhaupt gezogen hat und den r. Vorderarm nach dem Kopfe des Stieres vorstreckt; ob ihm der Ergänzer mit Recht eine Schale in die r. Hand gegeben, bleibt fraglich. Die Rückseite zeigt im Hintergrunde eine mit Türmen versehene Stadtmauer. Vor dem Tore ist die Personifikation der Erde, Gaia (vgl. n. 5), gelagert (erg. der r. Vorderarm und die l. Schulter). Auf sie zu sprengt auf einem Stiere (erg. die Schnauze, das r. Vorderbein und Stücke an den beiden Hinterbeinen) ein geharnischter Mann, der in der L. ein Füllhorn, in der erhobenen R. einen Lorbeerzweig hält (ergänzt der untere Teil des Gesichtes und ein Stück am rechten Arme), wie es scheint, der Kaiser, unter dessen Auspizien das von Orfitus getane Gelübde in Erfüllung ging und der dadurch, daß er auf einem Stiere reitet, als neuer Serapis bezeichnet ist. Das Gesicht hat stark gelitten. Doch entspricht die Kopfform am meisten der des Caracalla. Da wir außerdem wissen, daß dieser Kaiser dem Serapis eine besondere Verehrung entgegenbrachte und daß er ihm auf dem Quirinal einen prachtreichen Tempel erbaute, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß der Reiter auf Caracalla zu deuten ist. — Die Annahme, daß der Augur Scipio Orfitus, der diese Basis stiftete, und ein gleichnamiger Augur, der nach der Inschrift einer anderen an der gleichen Stelle gefundenen Basis (C J L VI 505) 295 n. Chr. Taurobolien feierte, dieselbe Person seien, wird dadurch ausgeschlossen, daß der Stil des Reliefs spätestens auf die ersten Jahrzehnte des 3. Jahrhunderts hinweist.

Strong roman sculpture p. 312ff. T. XCVII. Capit. Mus. Cat. Fauno 1a. Die Inschrift C J L VI 402 = 30755. Vgl. Altmann die röm. Grabaltäre p. 183 n. 249. Über Helioserapis: Roscher Lexikon I 2 p. 2026 u. Fr. Cumont die oriental. Religionen im römischen Heidentum (übers. von Gehrich) p. 107. Über den Serapiskultus des Caracalla: Rhein. Mus. n. F. XLIX (1894) p. 394—396. Vgl. Cumont a. a. O. p. 101.

Stanza del Gladiatore.

872 (16) **Büste eines jungen Römers** (sogen. Brutus).

Ergänzt die Nasenspitze, Splitter auf der Stirn, der l. Backe und an den Ohren.

Man hat diesen Typus, von dem sich verschiedene Wiederholungen erhalten haben, früher auf Marcus Junius Brutus, den Mörder des

Caesar, gedeutet, dann auf den Dichter Publius Vergilius Maro. Beide Deutungen sind heute wohl allgemein als unhaltbar aufgegeben und kürzlich durch eine andere ersetzt worden, die auf Marcus Agrippa Postumus, den unglücklichen jüngsten Sohn des berühmten Agrippa. Allerdings bleibt auch bei dieser Deutung ein Bedenken. Es wird berichtet, das einzige, was den Agrippa Postumus ausgezeichnet habe, sei seine ungewöhnliche Körperstärke gewesen. Der kapitolinische Kopf und die anderen Porträts der gleichen Persönlichkeit tragen aber vielmehr die Züge einer schwächlichen kränklichen Konstitution.

Bernoulli römische Ikonographie I T. XIX p. 191 ff. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 361 Fig. 390. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 691, 692. Vgl. Strong roman sculpture p. 359. Studniczka das Bildn. d. Aristoteles p. 31. — Über Agrippa Postumus vgl. Bernoulli a. a. O. II p. 137.

873 (14) **Mädchenfigur.**

Gefunden 1743 in oder bei der sog. Poecile der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 153), von Benedikt XIV. geschenkt. Ergänzt der Zopf und die von ihm herabreichenden Bänder, die l. Hand mit dem Strauße, allerlei an den Fingern der Rechten, den Blumen und Falten, der r. große Zehen, die Plinthe.

Die geläufige Benennung als Flora ist willkürlich. Vielmehr scheint es sich einfach um eine Genrefigur zu handeln. Der Stil der Statue deutet, namentlich in der Behandlung des oberen Chitons, auf ein Bronzeoriginal. Dieser Chiton, der in schweren, scharfkantigen Falten bricht, soll offenbar ein aus einem steifen, etwa atlasartigen Stoffe gearbeitetes Gewand wiedergeben. Er bildet einen nachdrücklichen Gegensatz zu dem unteren Chiton, der als aus einem dünneren, schmiegsameren Stoffe bestehend charakteririsiert ist. In der Anlage der Falten erinnert manches an praxitelische Werke. Doch macht die künstlerische Eigenart hier einen äußerlicheren kleinlicheren Eindruck. Viel mag allerdings auch die Hand des Kopisten verschuldet haben: die virtuose, aber glatte und kalte Ausführung zeigt die Vorzüge wie die Mängel der hadrianischen Marmortechnik.

Clarac 439, 795 A. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 257. Capit. Mus. Cat. Glad. 14. Vgl. Amelung die Basis des Praxiteles p. 72.

874 (12) **Sogenannter Antinoos.**

Die Statue wurde vor 1750 in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden. Ergänzt der l. Vorderarm, der Daumen, der Zeigefinger und der untere Teil des Stäbchens an der r. Hand, der r. Fuß, der l. Unterschenkel mit dem Fuße, der Stamm, die Plinthe.

Ein Jüngling steht da, indem er mit dem leicht vorgestreckten r. Arme ein Attribut, dessen erhaltenes, oberes Ende die Form eines dünnen Stabes hat, in schräger Richtung abwärts hält; sein Blick verfolgt die gleiche Richtung; der Ausdruck des Gesichtes zeigt einen leisen Anflug von Melancholie. Der geläufigen Erklärung für Antinoos widerspricht die Tatsache, daß die Figur weder in der Bildung des Kopfes noch in der des Körpers die für den Liebling des Hadrian

bezeichnenden Eigentümlichkeiten aufweist. Wenn man, um jene Erklärung aufrecht zu erhalten, vermutet hat, Antinoos sei als Hermes mit dem gesenkten Caduceus in der R. dargestellt und deshalb absichtlich diesem Gotte möglichst ähnlich gebildet, so findet eine solche Annahme in den sicher beglaubigten Denkmälern, die den Jüngling als Gott (vgl. z. B. n. 289) wiedergeben, nicht die geringste Analogie. Der Typus des Antinoos erscheint hier allenthalben gewahrt, und er ist nur durch die beigefügten Attribute zu dem betreffenden Gotte in Beziehung gesetzt. Anderseits entspricht die Art, wie die Haare wiedergegeben sind, nicht mehr dem Stil der hadrianischen, sondern dem der beginnenden antoninischen Epoche (vgl. n. 43 und sonst). Es ist aber ganz unwahrscheinlich, daß man damals noch den Liebling des Hadrian durch Bildwerke verherrlicht haben sollte. So wird denn diese Figur vielmehr einen Jüngling aus jener Zeit unter dem Bilde des Hermes darstellen. Das Vorbild muß eine Bronzestatue aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. gewesen sein. Hermes hielt das Kerykeion zur Erde geneigt und senkte den Blick, wie jener praxitelische Hermes, in dem man auch einen Antinoos hat erkennen wollen (n. 142); wie dieser mag auch die ältere Schöpfung den Gott als Psychopompos dargestellt haben.

Clarac 947, 2426. Capit. Mus. Cat. Glad. 12. — Über Antinoos-ähnliche Typen der späteren Kaiserzeit vgl. Revue archéologique XV (1910, 1) p. 130.

875 (10) **Ausruhender Satyr,** nach Praxiteles.

Die Statue, die nach Nibby descrizione della villa Adriana p. 11 in der tiburtiner Villa des Hadrian gefunden sein soll, stand früher in der Villa d'Este und wurde 1753 von Benedikt XIV. dem Museum einverleibt. Ergänzt die Nase, zwei Locken hinter dem l. Ohr, der r. Vorderarm mit der Flöte, der l. Arm abgesehen von dem obersten Teile und dem an dem Pantherfelle anliegenden Daumen und Zeigefinger, Splitter an dem Felle, Stücke an den Zehen des l. Fußes und an der Plinthe.

Der Satyr lehnt, in träumerisches Sinnen versunken, auf einen Baumstamm im Walde. Seine Stellung ist von der reizendsten Anmut. Er stützt sich mit dem r. Vorderarm auf den Stamm und hat das hierbei vollständig entlastete r. Bein etwas zurückgezogen, sodaß die Spitze des Fußes die Ferse des l. Standbeins berührt. Die l. Hand ruht leicht auf der ausgebogenen Hüfte und schiebt das lose um die Brust gelegte Pantherfell ein wenig nach rückwärts. Eine auf der Rückseite der l. Wade, ungefähr in der Mitte, vorhandene Bruchstelle, die der Restaurator mit Stuck zugeschmiert hat, beweist, daß das Fell wie an anderen Wiederholungen, an denen es vollständiger erhalten ist (z. B. n. 42), so auch an dieser Statue bis zu jener Stelle herabreichte. Der Kopf des Satyrs zeigt eine sehr edle Bildung (vgl. n. 1308). Von der tierischen Natur sind im wesentlichen nur die spitzen Ohren festgehalten. Der mutwillige Charakter und die Sinnlichkeit, die nach der volkstümlichen Auffassung den Satyrn zu eigen waren, erscheinen zwar

nicht vollständig verwischt, aber nur in sehr zarter Weise angedeutet. Die feine, etwas aufgeworfene Nase, das über der Stirn emporstarrende Haar und der schelmische Zug, der den leicht geöffneten Mund umspielt, weisen darauf hin, daß sich dieser Satyr unter Umständen auch mutwillig aufführen kann, während der verschwimmende Blick das Erwachen des sinnlichen Triebes ahnen läßt. Die weichen Formen des Körpers zeigen keine Spur von angestrengter Tätigkeit oder gymnastischer Ausbildung, sondern machen den Eindruck, als hätten sie sich nur „durch freie Gunst der Natur“ (Brunn) zu so herrlicher Blüte entfaltet. Da sich von keiner antiken Figur so viele Wiederholungen erhalten haben wie von dieser, war man früher geneigt, als Original einen berühmten Satyr des Praxiteles, den Periboëtos, anzunehmen. Doch widerspricht dem der Umstand, daß der Periboëtos mit zwei anderen Figuren, Dionysos und der Personifikation der Trunkenheit, Methe, eine Gruppe bildete, unser Satyr hingegen augenscheinlich als Einzelfigur komponiert ist. Ebensowenig läßt sich bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung die Vermutung aufrecht erhalten, daß die Erfindung dieses Typus durch ein Gemälde des in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts tätigen Protogenes bestimmt sei, das einen ausruhenden Satyr mit Flöten in der Hand darstellte. Jedenfalls zeigt unsere Figur hinsichtlich der Auffassung wie hinsichtlich der Stellung (vgl. n. 191, 1852) die Eigentümlichkeiten praxitelischer Kunstweise. Es leuchtet dies besonders ein, wenn wir die beste Wiederholung, einen auf dem Palatin ausgegrabenen und gegenwärtig im Louvre befindlichen Torso, betrachten, der in der Behandlung des Nackten eine auffällige Verwandtschaft mit dem in Olympia entdeckten Hermes des Praxiteles bekundet. Hiernach werden wir zwar nicht den Periboëtos wohl aber einen anderen Satyr des Praxiteles als Original anzunehmen haben. Das kapitolinische Exemplar ist von dekorativer Ausführung. An der Außenseite des Pantherfelles haben sich Reste einer bräunlichen Bemalung erhalten.

Baumeister Denkmäler des kl. Altertums III p. 1398 Fig. 1548. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 377. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 289 Fig. 148. Klein Praxiteles p. 203 Fig. 32, p. 207 Fig. 33. Löwy griech. Plastik p. 72 T. 77, 150 u. 85, 163. Capit. Mus. Cat. Glad. 10.

876 (9) **Mädchen mit einem Vogel.**

Unter Clemens XII. erworben. Ergänzt die Nasenspitze, der r. Arm, der Kopf des Vogels, Teile der Falten und die ganze Schlange.

Ein kleines Mädchen drückt mit der L. einen Vogel an seine Brust, um ihn gegen eine Gefahr zu schützen, die dem Tier vom Boden her droht. Da das Gesicht nicht Schrecken, sondern ein neckisches Schmollen ausdrückt, so hat man mit Recht vermutet, daß an Stelle der Schlange vielmehr ein zahmes Haustier zu ergänzen sei, ein Kätzchen oder ein Hündchen. Das Original der Statuette ist

in hellenistischer Zeit entstanden, wie man schon aus einer Äußerlichkeit schließen kann, aus dem Bunde, mit dem die Halsöffnung des Gewandes umsäumt ist (Queder — eine speziell pergamenische Mode). Das Motiv der Statuette ist sehr reizend und kehrt mit anderer Motivierung in mehreren hellenistischen Terrakottafiguren und einer Marmorstatuette wieder.

Clarac 877, 2235. Capit. Mus. Cat. Glad. 9. — Vgl. Mélanges Perrot p. 203ff.

877 (8) **Angebliche Statue des Stoikers Zenon.**

Gefunden 1701 in der sogenannten Villa der Antonine bei Civita Lavinia (Lanuvium). Vgl. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXX n. 6. Ergänzt die Nase, beinahe der ganze r. Arm, der kleine Finger der l. Hand, die Füße, die Plinthe.

Die geläufige Benennung gründet sich auf die keineswegs sichere Annahme, daß die Villa, in der die Statue gefunden wurde, zeitweise dem der stoischen Philosophie beflissenen Kaiser Marc Aurel gehört habe. Sie bedarf keiner besonderen Widerlegung, seitdem ein Porträt des Stoikers Zenon in einer inschriftlich bezeichneten Büste des Neapler Museums (vgl. n. 282) nachgewiesen ist. Die kapitolinische Statue läßt auf eine Individualität schließen, die zu der durch jene Büste dargestellten in entschiedenstem Gegensatze steht. Wir sehen einen untersetzten Mann mit derben Gesichtszügen, kurzem Halse und starker Brust. Die stramme Stellung wie der Ausdruck des Gesichtes haben etwas Herausforderndes und erwecken den Eindruck, als ob es dem Manne ein besonderes Vergnügen mache, seine Ansichten rücksichtslos und in polternder Weise vorzutragen. Die Statue ist „ein wahres Specimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wußte“ (Burckhardt). Ja bei der wunderbaren Harmonie, die zwischen Gedanken und Form obwaltet, spricht nichts dagegen, in dieser Statue eine griechische Originalarbeit zu erkennen. Der kräftige Naturalismus deutet auf hellenistische Zeit. Man beachte namentlich die charaktervolle Weise, in der die geschwollenen Adern der l. Hand wiedergegeben sind. Auf die hellenistische Kunst paßt es auch, daß der Bildhauer auf dem Mantel mit leichten Meißelhieben die Falten angedeutet hat, die durch das Zusammenlegen des Stoffes in dem Schreine hervorgerufen werden. Wir begegnen diesem naturalistischen Zuge zum ersten Male an zwei Statuen aus der zweiten attischen Schule, denen des sog. Maussolos und der sog. Artemisia vom halikarnassischen Maussoleum. Besonders geläufig jedoch war er den hellenistischen Bildhauern, wie sein häufiges Vorkommen auf dem pergamenischen Gigantenfriese beweist.

Clarac 843, 2117. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 430. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 327—329. Löwy griech. Plastik p. 125 T. 154, 267. Capit. Mus. Cat. Glad. 8. Vgl. Burckhardt der Cicerone I[4] p. 153b. — Über die Liegefalten in der pergamenischen Kunst: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238. — Über eine ähnliche, aus Griechenland stammende Statue in der münchener Glyptothek: Furtwängler-Wolters Beschreibung der Glyptothek n. 288.

878 (7) **Statue des Apollon.**

Gefunden an der unter Tivoli gelegenen Solfatara. Ergänzt das Gesicht abgesehen von der r. Schläfe und der r. Hälfte des r. Auges, beinah die ganze r. Hand — doch ist der auf dem Scheitel ruhende Teil antik —, ein Teil des l. Armes, die Finger der l. Hand, die äußere Hälfte und Stücke an dem oberen Teile der Kithara, das Gewand auf der Schulter und, soweit es frei niederhängt. An dem Greifen sind antik nur der Leib, der r. Flügel, die untere Hälfte des l. Flügels, die l. Vorder- und die r. Hintertatze.

Apoll erscheint in träumerisches Sinnen versunken; er wendet sein leise nach der l. Schulter geneigtes Haupt aufwärts und läßt seinen Blick in unbestimmte Ferne schweifen. Die r. Hand ruht auf dem Kopfe, die l. an der Kithara. Der zu Füßen des Gottes sitzende Greif scheint mit Spannung den Moment zu erwarten, in dem der Gott seinen Gesang anheben wird. Da die Figur hinsichtlich der Anlage an den das Dionysoskind haltenden Hermes des Praxiteles erinnert und sie auch mit anderen Typen desselben Meisters mancherlei Berührungspunkte darbietet, hat man ihren Ursprung mit großer Wahrscheinlichkeit in dem praxitelischen Kunstkreise angenommen. Jedoch bleibt es zweifelhaft, ob wir uns das Original mit all dem Zubehör vorstellen dürfen, den wir an der kapitolinischen Statue sehen. Wahrscheinlicher ist es jedenfalls, daß er nur die Kithara im Arme hatte. Da athenische Münzen eine Apollonfigur dieser Art wiedergeben, hat das Original augenscheinlich in Athen gestanden, doch war es nicht die Statue des Apollon Lykeios, wie man auch den kapitolinischen Typus oft genannt hat; Lukian (Anach. 7) berichtet uns, daß der Gott am Eingang des athenischen Lykeion zwar auch mit der R. auf dem Scheitel ausruhend dargestellt war, aber mit dem Bogen in der L., also im Typus des Apollino in Florenz. Vgl. über eine Weiterbildung des kapitolinischen Typus n. 860.

Clarac 480, 491 A. Klein Praxiteles p. 173 Fig. 27 (vgl. p. 163 n. 15, p. 171 ff.). Capit. Mus. Cat. Glad. 7.

879 (6) **Weibliche Statue, ein Gefäß tragend.**

Gefunden nach Ligorio in der sog. Palaestra der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156—157); vormals in der Villa d'Este, 1753 von Benedict XIV. dem Museum geschenkt. Ergänzt der ganze untere Teil der Figur von etwas unter den Knien an, der r. Ellenbogen, der Rand des Gefäßes und viele Teile der Falten. Der in den Halsausschnitt der Statue eingesetzte Kopf (ergänzt die Nase und ein Stück der über der Stirn liegenden Haarmasse) ist antik. Doch fragt es sich, ob er zugehört; er ist aus feinkörnigem Grechetto, der Körper dagegen aus pentelischem Marmor gearbeitet.

Die feierliche Haltung und die Sorgfalt, mit der die Figur das Gefäß trägt, indem sie es nicht mit den Fingern zu berühren wagt, sondern mit in den Mantel eingeschlagenen Händen anfaßt, lassen deutlich erkennen, daß das Gefäß oder dessen Inhalt zu einem Kultus in Beziehung steht (vgl. n. 143). Die Deutungen auf Psyche, die der Aphrodite das aus dem Kokytos geschöpfte Wasser überbringt, auf Pandora mit der verhängnisvollen Büchse oder auf eine Danaide bedürfen keiner besonderen Widerlegung. Die nächstliegende An-

nahme ist die, daß die Statue ein Mädchen darstellt, das für eine heilige Handlung Wasser heranträgt, und daß sie, etwa mit anderen entsprechenden Figuren, in der Umgebung eines Tempels aufgestellt war. Eine nähere Bestimmung wird durch die Fundumstände ermöglicht. In derselben Gegend der Villa des Hadrian, aus der die kapitolinische Statue stammt, wurden ein kolossaler Isiskopf (jetzt im Museo Chiaramonti) und die Fragmente mehrerer aus rotem Marmor (rosso antico) gearbeiteten Statuen von ägyptischen Priestern gefunden. Wir dürfen demnach annehmen, daß in jener Gegend der Villa der Kultus der Isis gepflegt wurde, und vermuten, daß unsere Figur eine römische Kopie nach einer alexandrinischen Statue ist, die ein bei diesem Kultus dienendes Mädchen darstellte. Ein Gelehrter hat hieran eine weitere Folgerung geknüpft. Er bemerkt mit Recht, daß der Kopf in dem Schädelbau, der flachen Behandlung des Haares und der weichen Modellierung des Fleisches an alexandrinische Typen erinnert, und wirft somit, da sowohl der Kopf wie der Körper auf ein alexandrinisches Original zurückweist, die Frage auf, ob nicht der Kopf, wiewohl aus anderem Marmor gearbeitet, doch von Haus aus zu dem Körper gehört habe, das heißt in den Halsausschnitt ein gesetzt gewesen sei. Die Angabe, daß eine Bleiröhre aus dem Innern des Gefäßes durch die Figur durchgegangen und an der Stelle des Rückens, an der gegenwärtig ein modernes Einsatzstück angebracht ist, aus dem Körper herausgetreten sei, läßt sich nach der Restauration der Statue nicht mehr kontrollieren. Wenn man daraufhin die Statue für eine Brunnenfigur erklärt hat, so leuchtet es ein, daß die überlebensgroße Statue und das verhältnismäßig kleine Gefäß, aus dem der Wasserstrahl emporsprudelte, einen sehr unangenehmen Gegensatz gebildet haben würden. Nach einer anderen Vermutung stand die Statue in einem Bade und diente die Röhre dazu, heißen Dampf aus dem von ihr gehaltenen Gefäße ausströmen zu lassen. Aber auch eine derartige Verwendung würde in ästhetischer Hinsicht wenig befriedigen. Außerdem pflegen die Thermenanlagen deutlich erkennbare Reste zu hinterlassen und es müßte demnach befremden, daß in der Gegend der Hadriansvilla, in der die Statue gefunden wurde, keine Spur einer solchen Anlage nachweisbar ist. Es fragt sich somit, ob nicht die vor der Restauration an dem Rücken der Figur sichtbare Öffnung lediglich zur Einfügung eines eisernen Stabes diente, der die Statue mit einer hinter ihr befindlichen Mauer verband (vgl. n. 5).

Capit. Mus. Cat. Glad. 6. Vgl. Philologus LIV (n. F. VIII), 1895, p. 393—395. Bull. della commissione arch. comunale XXV (1897) p. 129—133. Weber drei Untersuchungen zur ägypt. griech. Religion (Heidelberg 1911) p. 47 Anm. 76.

880 (5) **Kopf des Dionysos.**

Ergänzt die Nasenspitze, die Unterlippe, das r. Ohrläppchen, die Enden der Locken und die Büste.

Der Kopf wurde früher für weiblich gehalten und auf Ariadne gedeutet. Indes wird diese Auffassung durch eine in der Petersburger Ermitage (daselbst n. 156) befindliche Dionysosstatue widerlegt, deren Kopf in allem wesentlichen mit dem kapitolinischen Exemplare übereinstimmt. Hiernach haben wir es mit einer Darstellung des Dionysos zu tun. Wie es scheint, war es Praxiteles, der zum ersten Male ein den Begriff dieses Gottes erschöpfendes Ideal gestaltete. Dieses Ideal wurde von der späteren Kunst weiterentwickelt, wobei mehr und mehr das Streben hervortrat, den jugendlichen Gott möglichst zart zu gestalten und ihm weiche und sogar weibliche Formen zu geben. Der kapitolinische Kopf gehört einem beträchtlich vorgeschrittenen Stadium dieser Entwicklung an. Er erinnert nur noch in den Hauptformen an praxitelische Typen, zeigt aber keine Spur mehr von der Stilstrenge, die in höherem oder geringerem Grade den Werken des großen attischen Meisters zu eigen ist, sondern eine schwellende Behandlung des Fleisches und eine naturalistische Charakteristik des Haares, wie sie erst seit der Alexanderepoche zur Ausbildung kamen. Das Gesicht ist von einer wunderbar zarten Schönheit und drückt in vollendetster Weise die für Dionysos bezeichnende Verlorenheit in süße Träumerei aus; der Hals erscheint vollständig weiblich gebildet. Leider sind die das Gesicht umgebenden Locken allenthalben abgestoßen. In ihrer ursprünglichen Fülle bildeten sie einen sehr geeigneten Hintergrund für das feine Oval des Gesichtes.

Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 435 Fig. 484. Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I p. 1137 Fig. 16. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 383. Löwy griech. Plastik p. 88 T. 107, 193. Capit. Mus. Cat. Glad. 5.

881 (4) **Amazonenstatue.**

Vormals in der Villa d'Este zu Tivoli, 1753 von Benedict XIV. geschenkt, unter Pius VI. restauriert. Ergänzt die Nasenspitze, der Hals, der ganze r. Arm, der l. Oberarm, der Zeige- und der Mittelfinger wie die Daumenspitze der l. Hand, der Bogen, der r. Fuß, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels bis unter das Knie, die Zehen des l. Fußes, das obere Stück der Stütze mit den Spitzen der Pelta, die Plinthe mit dem Helme. Der Kopf, der den durch n. 852 vertretenen Typus zeigt, ist antik aber nicht zugehörig. Sein Marmor unterscheidet sich hinsichtlich des Kornes wie der Corrosion von dem des Körpers. Außerdem erkennt man deutlich, daß die Bruchflächen, um die beiden Stücke zusammenzusetzen, künstlich geglättet sind.

Über diesen Typus ist unter n. 192 das Nötige bemerkt. Für die Ergänzung ist wichtig, daß sich innerhalb der l. Hand ein Stück des Attributes, und zwar eines Stabes, erhalten hat.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 198. Baumeister Denkm. d. kl. Altert. III T. 48, Fig. 1502, p. 1350 (wo die Statue irrtümlich mit unserer n. 192 identifiziert wird). S. Reinach Répertoire de la stat. p. 324, 1. Capit. Mus. Cat. Glad. 4. Vgl. Vatikan-Katalog II p. 453.

882 (3) **Kolossalkopf Alexanders des Großen.**

Ergänzt der untere Teil des Nasenrückens und die Büste mit einem Teile der Locken im Nacken.

Da das Profil in allem Wesentlichen mit dem einer inschriftlich bezeichneten Herme übereinstimmt, die sich im Louvre befindet, so dürfen wir die Deutung als gesichert betrachten. Als Vorbild scheint eine Kolossalstatue gedient zu haben, die bald nach dem Ableben Alexanders geschaffen wurde und ihn bereits vergöttert darstellte. Unter dieser Voraussetzung erklärt sich die starke Idealisierung, durch die sich der in Rede stehende Typus vor anderen Alexanderporträts auszeichnet. Das mächtig-schöne Haupt mit den emporwallenden Stirnlocken und dem leidenschaftlich bewegten Ausdruck wirkt imponierend. Interessant ist es zu sehen, wie sich der Künstler dabei mit einem Fehler abgefunden hat, der die sonst vollkommene Bildung des großen Königs verunzierte. Alexander hatte einen schiefen Hals. In unserem Kopfe erscheint dieser Fehler zu einer dem Charakter des Welteroberers entsprechenden Eigentümlichkeit idealisiert; denn die schräge Stellung des Halses stimmt vortrefflich zu der leidenschaftlichen Bewegung, die den Ausdruck des Gesichtes beherrscht. Fünf Löcher, die in der den Kopf umgebenden Binde eingebohrt sind und nur zur Aufnahme von Strahlen aus Metall oder vergoldetem Holze gedient haben können, beweisen, daß Alexander als Sonnengott dargestellt war. Dafür, daß der Kopf nicht etwa, wie man behauptet hat, ein hellenistisches Ideal des Helios wiedergibt, sind die klaren individuellen Züge, vor allem der sprossende Backenbart beweisend. Auch fehlen die Strahlen bei einer Replik aus Ptolemais in Ägypten (heute in Boston), gegen deren Echtheit allerdings Zweifel laut geworden sind. Gar nicht zu billigen ist endlich eine Vermutung, daß der kapitolinische Kopf nicht Alexander den Großen, sondern den König von Pontos, Mithradates VI. Eupator (†63 v. Chr.), darstelle. Seine Ähnlichkeit mit den Münzbildern wie mit einem marmornen Porträt, das man letzthin mit großer Wahrscheinlichkeit diesem König zugesprochen hat, ist allzu oberflächlich.

Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 40 Fig. 45. Arndt-Bruckmann griechische und römische Porträts n. 186, 187. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 434 Fig. 226. Schreiber das Bildnis Alex. d. Gr. p. 68 ff. K 1 T. V. Bernoulli Darstellungen Al. d. Gr. p. 65 ff. Löwy griech. Plastik p. 87 T. 101, 187. Capit. Mus. Cat. Glad. 3. — Die Literatur über die Replik in Boston s. bei Schreiber a. a. O. K 2.

883 (2) **Weibliche Statue.**

Vormals im Palazzo Cesi, identisch mit der daselbst als Amazone bezeichneten Statue (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 122). Ergänzt die l. Brust, ein Teil des Gewandes auf der r. Schulter, viele Falten, beide Arme, drei Zehen des l. Fußes und der r. Fuß. Der Kopf (erg. ein Teil des Hinterkopfes, die Nasenspitze und Splitter an den Lippen), der Hals und der nackte Teil der Büste wie der l. Schulter sind aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet und auf den Körper aufgesetzt. Doch unterliegt es keinem Zweifel, daß dieses Aufsatzstück von Haus aus für die in Rede stehende Statue bestimmt war. Es zeigt die gleiche Corrosion und die gleiche Patina des Marmors wie der Körper und paßt genau auf dessen benachbarten Teil.

Da die Figur der Attribute entbehrt, sind wir außerstande, für sie eine bestimmte Benennung vorzuschlagen. Sie entspricht hin-

sichtlich der Weise, in der die Gewänder angeordnet und durchgeführt sind, den in Pergamon entdeckten Skulpturen. Wie häufig auf dem Gigantenfriese, sind auch an der kapitolinischen Figur die Liegefalten angedeutet. Der Bund endlich, der den Halsausschnitt des Chitons umgibt, kommt sehr oft an den von den Pergamenern dargestellten Gewändern vor. Hiernach ist die kapitolinische Statue entweder ein pergamenisches Original oder eine Kopie nach einem solchen. Einen eigentümlichen Gegensatz zu dem Körper bietet der Kopf dar, der eine ältere Formengebung zeigt und in auffälliger Weise an Typen des 4. Jahrhunderts v. Chr. erinnert. Doch steht diese Tatsache nicht im Widerspruche mit der Annahme, daß die Figur in Pergamon gestaltet ist; denn wir wissen, daß die pergamenischen Bildhauer gelegentlich Kopftypen jener Zeit, mehr oder minder umgearbeitet, für ihre eigenen Schöpfungen verwendeten.

Clarac 417, 727. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 359. Winter Altertümer von Pergamon VII p. 80 Abb. 47 d. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 135. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 470, 471 p. 36. Capit. Mus. Cat. Glad. 2. — Vgl. Röm. Mitteil. XVIII (1903) p. 12. — Über die Liegefalten auf dem pergamenischen Friese: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen V (1884) p. 238. — Über den Bund: Jahrbuch a. a. O. p. 238—239.

In der Mitte des Zimmers:

884 (1) **Sterbender Gallier.**

Vormals in der Villa Ludovisi, unter Clemens XII. in das Museum übertragen. Ergänzt die Nasenspitze, die l. Kniescheibe, sämtliche Zehen, das Stück der Plinthe, auf das der r. Arm gestützt ist, also auch die auf diesem Stücke angebrachten Gegenstände, das Schwert und das eine Ende des Hornes (da das erhaltene Ende ein Schalloch zeigt, hätte das ergänzte in ein Mundstück auslaufen müssen). Der r. Arm war abgebrochen, ist aber sicher antik. Er ist etwas stärker abgeputzt als der übrige Körper, zeigt jedoch den gleichen Marmor und die gleiche Ausführung wie die sicher antiken Bestandteile. Der Marmor der Statue stammt jedenfalls aus dem östlichen Gebiete des Mittelmeeres, entweder vom Sipylos oder von der Insel Phurne (Furni) zwischen Samos und Ikaria, von Thasos oder aus Thrakien (Sigel bei Kinkel Mosaik zur Kunstgeschichte p. 80. Arch. Zeitung XXXIV 1876 p. 153. Athenische Mitteilungen II 1877 p. 134).

Der sterbende Krieger ist deutlich als Gallier charakterisiert. Um den Hals trägt er ein aus Golddraht gewundenes Halsband, den gallischen Torques, der durch die Geschichte des Manlius Torquatus wie durch erhaltene Exemplare genügend bekannt ist. Auf dasselbe Volk deutet die Behandlung des Haares und Bartes. Diodor (V 28) berichtet, offenbar aus einer älteren Quelle schöpfend, das Haar der Gallier werde durch stetigen Gebrauch einer kalkhaltigen Salbe so dick und struppig, daß es sich in nichts von den Mähnen der Pferde unterscheide, und es sei Sitte, das Stirnhaar über den Scheitel zurückzustreichen, wodurch die Leute den Satyrn und Panen ähnlich würden. Offenbar sind an unserer Statue die freistehenden Partien des Haupthaares vielfach abgebrochen und die Bruchstellen von moderner Hand geglättet. Wir haben demnach anzunehmen, daß das Haar ursprünglich jener Beschreibung in noch

höherem Grade entsprach, als gegenwärtig. Die vornehmen Gallier rasierten nach der Angabe des Diodor Kinn und Wangen, ließen dagegen den Schnurrbart wachsen, wie wir es an der Statue wahrnehmen. Der Bildhauer hat den Typus der nordischen Barbaren in der Bildung nicht nur des Gesichts, sondern auch des Körpers vortrefflich wiedergegeben. Man beachte die massigen Extremitäten, die starken Knöchel und die derbe, locker gespannte Haut.

Der früher herrschenden Auffassung, der Gallier habe sich, um der Gefangenschaft zu entgehen, in sein Schwert gestürzt, widerspricht namentlich der Umstand, daß sich die Wunde auf der r. Seite der Brust befindet. Da die Alten und auch die Gallier (vgl. n. 1302) wußten, daß ein Stoß durch die Aorta unbedingt tötlich ist, so würde er sich vielmehr mit der l. Seite auf das Schwert geworfen haben. Vollständig natürlich erscheint die Haltung des Körpers wie die Stelle der Wunde dagegen, wenn wir annehmen, daß der Gallier von Feindes Hand an der schildlosen r. Seite getroffen worden ist, etwa, während er mit der r. Hand das Horn an den Mund hielt. Schwer verwundet hat er sich aus dem Schlachtgetümmel fortgeschleppt und erwartet nunmehr, nachdem er sein Horn zerschmettert hat, mit finsterem Trotz den nahen Tod. Wenn er dabei den r. Arm leicht gebogen und mit einwärts gerichteter Hand aufstützt, so ist dies pathologisch vollständig richtig; denn, stünde der Arm steif und mit auswärts gewendeter Hand, so würden sich die auf der r. Seite der Brust befindlichen Muskeln anspannen und die Schmerzen der daselbst klaffenden Wunde gesteigert werden.

Da sich die Statue früher in der Villa Ludovisi befand und mit der einstmals ebendort aufgestellten Galliergruppe n. 1302 in der Auffassung, in der Weise der Charakteristik und sogar in der Verzierung des auf der Plinthe angebrachten Schildes übereinstimmt, so scheinen die Statue und die Gruppe zu einem und demselben Zyklus gehört, diese darin den Mittelpunkt, die Statue das r. Eckstück gebildet zu haben. Der Gedanke an einen Giebel ist ausgeschlossen, da die Plinthen eine ovale Form haben, während sie bei Giebelfiguren geradlinig abgeschrofft sind. Außerdem würde bei einer hohen Aufstellung die lebensvolle Charakteristik nicht zur Geltung gekommen sein. Hiernach haben wir vielmehr anzunehmen, daß die ludovisische Gruppe, die kapitolinische Statue und die übrigen zugehörigen Figuren auf einem oder mehreren mäßig hohen Postamenten nebeneinander aufgestellt waren.

Nun berichtet Plinius (n. h. 34, 84), Epigonus — so scheint der Name statt Isigonus zu lesen zu sein —, Pyromachus, Stratonicus und Antigonus hätten die Gallierschlachten der Könige Attalus und Eumenes von Pergamon dargestellt, wobei unter Attalus der erste (241—197 v. Chr.), unter Eumenes der zweite König dieses Namens

(197—159 v. Chr.) zu verstehen ist. Und bei den Ausgrabungen auf der pergamenischen Akropolis hat sich eine Reihe von Basen gefunden, aus deren Inschriften sich ergibt, daß sie Gruppen oder Statuen trugen, die sich auf die Siege jener beiden Könige bezogen. Anderseits ist überliefert, daß Attalos I. den Athenern einen Zyklus von Statuen schenkte, der den Sieg verherrlichte, den er über die Gallier davongetragen hatte. Wie unter n. 372 dargelegt wurde, scheinen mehrere erhaltene Marmorstatuetten Kopien nach Figuren aus diesem Zyklus zu sein. Wenn dies richtig ist, so müssen wir auch die kapitolinische Statue und die ludovisische Gruppe zu der unter Attalos I. in Pergamon geübten Plastik in Beziehung setzen; denn beide Werke zeigen, mag auch ihre Ausführung sorgfältiger und naturalistischer sein, doch im wesentlichen die gleiche Kunstrichtung wie jene Statuetten. Zwar können sie nicht zu dem auf der pergamener Akropolis errichteten Siegesdenkmal gehört haben, da die auf den dortigen Basen sichtbaren Standspuren von Bronzewerken herrühren und auch Plinius die oben genannten, für die beiden pergamenischen Könige tätigen Bildhauer unter den Bronzekünstlern anführt. Immerhin aber dürfen wir die Frage aufwerfen, ob nicht die kapitolinische Statue und die ludovisische Gruppe Kopien nach Bestandteilen des Statuenzyklus sind, der auf der pergamenischen Akropolis den Sieg des ersten Attalos verherrlichte. Die Gruppe weist, wie sich bei ihrer Betrachtung (n. 1302) herausstellen wird, entschieden auf ein Bronzeoriginal zurück und, was sich für die Gruppe ergibt, gilt auch für die Statue. Nachdem die Anschauung beseitigt war, die in diesen Werken römische Originalschöpfungen gesehen hatte (sterbender Fechter — Arrius und Paeta), waren alle Archäologen lange darüber einig, daß diese Kopien von pergamenischen Bildhauern der hellenistischen Zeit ausgeführt seien, bis von sehr kompetenter Seite auch an dieser Ansicht Zweifel geäußert wurden; jetzt neigt man dazu, Statuen, Gruppe und Statuetten vielmehr für Arbeiten der römischen Zeit zu halten. Immerhin müßte man dann auch die große Überlegenheit dieser Skulpturen über die Mehrzahl der sog. römischen Kopien zugeben und zu erklären suchen.

Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums II p. 1234, p. 1235 n. 1408, n. 1409, p. 1236ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 421. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 503 Fig. 258. v. Bieńkowski die Darstellungen der Gallier in der hellenist. Kunst p. 1ff. Fig. 1—3. 18. Löwy griech. Plastik p. 123 T. 151. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 174. Capit. Mus. Cat. Glad. 1. Der Kopf: Römische Mitteilungen X (1895) T. II p. 129—131. Löwy a. a. O. p. 122 T. 147, 254. — Über die dargestellte Handlung: Arch. Zeitung XL (1882) p. 163—166, XLI (1883) p. 89. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 150—152. — Über die Lesart Epigonus statt Isigonus bei Plin. 34, 84: Jahrbuch VIII (1893) p. 131—132. — Die Vermutung (Jahrbuch VIII p. 129—131), daß die kapitolinische Statue eine Kopie nach dem tubicen des Epigonus (Plin. 34, 88) sei, scheint mir in den Röm. Mitteilungen VIII (1893) p. 253 widerlegt. — Über die Gallierkriege der Pergamener: Rheinisches Museum XL (1885) p. 114—132. Van Geldern Galatarum res in Graecia et Asia gestae (Amstelaedami 1888) p. 203ff. — Über die Basen des pergamener Siegesdenkmales: Altertümer von Pergamon II p. 84. Loewy Inschriften griechischer Bildhauer n. 145, p. 113—122.

Der Konservatorenpalast.

Die Halle.

Rechts vom Eingange:

885 **Kolossalstatue des Julius Caesar** (?).

Sie wurde nach einer nicht sicher beglaubigten Überlieferung auf dem Forum des Caesar gefunden. In den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts stand sie in dem Hause des Bischofs von Melfi, Alessandro Ruffini, und wurde von hier auf das Kapitol gebracht (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 180. Röm. Mitt. VI p. 34). Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an der Stirn wie an der r. Wange, beide Arme, die Unterschenkel, die Plinthe. Der abgebrochene Kopf scheint zugehörig.

Der auf das Ende des 1. oder den Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. deutende Stil der Statue schließt die geläufige Benennung keineswegs aus, da damals der Kultus des Divus Julius noch fortdauerte und dies recht wohl Veranlassung geben konnte, ihn mit der Errichtung von Statuen zu ehren. Allerdings unterscheidet sich der Kopf von den Münzporträts des Cäsar dadurch, daß die Schädelbildung etwas rundlicher, das Gesicht weniger ältlich und etwas voller erscheint. Nichtsdestoweniger aber ist der Gesamteindruck dem der Münzporträts nahe verwandt. Es scheint demnach nicht unmöglich, daß wir in der Tat in dieser Figur eine mehrere Menschenalter nach seinem Tode gearbeitete, stark idealisierte Porträtstatue des Cäsar zu erkennen haben.

Clarac 912 B, 2318 A. Bernoulli römische Ikonographie I T. XIV p. 169 Fig. 21, p. 155 n. 2 (mit Anm. 3), p. 165, p. 168 ff. Weiteres Röm. Mitteilungen VI p. 34 Anm. 101. Studniczka Tropaeum Traiani p. 108. Vgl. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 6. Ausonia V 1910 p. 11. Anm. Der Kopf: Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 263, 264. Domaszewski Gesch. d. röm. Kaiser I p. VII.

Links vom Eingange:

886 **Kolossalstatue eines Flottenführers.**

Vormals im Besitze desselben Ruffini wie n. 885 (Aldroandi p. 180. Röm. Mitt. VI p. 34). Ergänzt der r. Arm, die l. Hand mit dem Schwerte, der vordere Teil des Schiffsschnabels. Der aufgesetzte Kopf ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper aber zweifelhaft.

Der auf der Plinthe beigefügte Schiffsschnabel beweist, daß ein als Flottenführer ausgezeichneter Mann dargestellt ist. Der gewöhnlich auf Octavianus gedeutete Kopf läßt sich mit keinem bekannten Porträt identifizieren.

Clarac 912 A 2331 A. Weiteres bei Bernoulli a. a. O. II 1 p. 24 n. 5, p. 73—74 und Röm. Mitt. VI p. 34 Anm. 101.

Der Hof.

Auf der l. Seite:

887 **Kolossalkopf Konstantins des Großen.**

Dieser Kopf und andere offenbar von derselben Kolossalstatue herrührende Fragmente, die vor der r. Wand des Hofes stehen und liegen, wurden an der Südseite der unter Maxentius an der Via sacra begonnenen, von Konstantin dem Großen vollendeten Basilica gefunden und unter Innocenz VIII. (1484—1493) auf das Kapitol übertragen. Daß der Kopf in eine Statue eingelassen war, beweist die Keilform des unter dem Halse ansetzenden Stückes. Die sich durch die Stirnhaare hinziehende Vertiefung scheint zur Einfügung eines metallenen Lorbeerkranzes oder Diadems gedient zu haben. Frühere Deutungen auf Domitian oder Augustus sind ganz haltlos, während die letzthin vorgeschlagene Deutung auf Konstantin den Großen zweifelsohne das Richtige trifft. Das Profil des kapitolinischen Kolossalkopfes ist dem der Porträts des Konstantin auf den während der ersten Regierungsjahre dieses Kaisers geschlagenen Münzen nahe verwandt. Das gleiche gilt für den Haarschnitt. Besondere Beachtung verdient es, daß der Kolossalkopf und jene Münzporträts auch hinsichtlich der vor dem Ohre herabreichenden Locke übereinstimmen. Wenn der Kopf gegenwärtig breiter und rundlicher aussieht als die Münzporträts Konstantins des Großen, so haben wir die Möglichkeit zu erwägen, daß er von dem hohen Standorte aus, für den ihn der Bildhauer berechnet hatte, anders wirkte und eine mehr ovale Bildung zeigte. Endlich wird die in Rede stehende Deutung durch den Fundort empfohlen; denn wir dürfen es als sicher betrachten, daß in einer von Konstantin vollendeten Basilica das Andenken dieses Kaisers durch eine Statue von ansehnlichen Dimensionen verewigt war; und zwar muß diese Statue, nach den technischen Anzeichen zu urteilen, ein Akrolith gewesen sein (vgl. n. 70). Der Kaiser war augenscheinlich sitzend dargestellt mit Panzer, Paludamentum und bloßen Füßen, wie der Augustus von Primaporta (n. 5), den r. Fuß vorangestellt, den l. mit erhobener Ferse etwas zurückgezogen; die r. Hand war mit einem stabartigen Attribute, Lanze oder Zepter, erhoben — von der L. haben sich keine Reste erhalten —, der Kopf geradeaus gerichtet.

Francini icones e 3 (Roma ant. 1687 p. 109). Montagnani II 129. Bernoulli röm. Ikonographie II 3 T. LII p. 220—222 (vgl. II 2 p. 60). Atti dell' Accademia pontificia romana di archeologia Ser. II Tom. VII (1900) p. 157ff. T. III 1a. b. Strong roman sculpture T. CXXX p. 386. Petersen Vom alten Rom[4] p. 82f. Abb. 51. Vgl. Andreas Fulvius antiquitates urbis (Romae 1527) fol. XXI. Braun Ruinen und Museen p. 120 n. 4, n. 5. Röm. Mitt. VI (1891) p. 18, p. 50, p. 54. — Von den beiden rechten Händen, die an der r. Seite des Hofes aufgestellt sind, gehört sicheren Zeugnissen nach nur die zu dem Akrolith, die auf einer Basis mit Dedikationsinschrift für Konstantin steht, und deren Finger einen Rest des stabartigen Attributes umfassen. Die andere Rechte wurde erst nach d. J. 1837 in den Konservatoren-Palast übertragen (Atti dell' Acc. pont. rom. di arch. a. a. O. p. 160—163).

888 **Reliefs von der sog. Basilica Neptuni.**

Die Reliefs — pfeilerartige Blöcke mit weiblichen Einzelfiguren, in denen Völkerschaften des römischen Reiches personifiziert sind, und längliche Blöcke mit römischen und barbarischen Waffenstücken — wurden zu verschiedenen Zeiten auf der Piazza di Pietra (zwischen Pantheon und Palazzo Sciarra am Corso) gefunden. Sie haben zweifellos zur Dekoration des antiken Gebäudes gehört, dessen Reste noch heute auf dem genannten Platze sichtbar sind. Ehe man Grundriß und Aufbau dieses Gebäudes gründlich studiert hatte, glaubte man in ihm die Basilica Neptuni zu erkennen, eine Gründung des Marcus Agrippa, die nach einem Brande unter Hadrian wiederhergestellt worden war und in diesem Teile der Stadt gelegen haben muß. Heute kann mit Bestimmtheit versichert werden, daß die erhaltene Ruine vielmehr von einem Tempel stammt, der inmitten eines weiten Säulenhofes lag, einem Tempel, der allen stilistischen und technischen Anzeichen zufolge nicht vor dem 2. nachchristlichen Jahrhundert erbaut sein kann, und in dem man mit der größten Wahrscheinlichkeit das Heiligtum erkannt hat, das Antoninus Pius gegen den Widerspruch des Senats seinem Vorgänger Hadrian erbaut und geweiht hat. Der Stil der Reliefs entspricht dieser Annahme vorzüglich. Sie waren alle so aneinandergereiht, daß die Personifikationen und Waffenstücke miteinander abwechselten. Man denkt sie sich entweder an dem Stylobat des Gebäudes angebracht oder — mit größerer Wahrscheinlichkeit — über der Sima.

Auf der fünften Platte von links hat man wohl mit Recht die besiegte Germania erkannt. Andere Stücke derselben Dekoration befinden sich in Rom in den Palazzi Farnese und Odescalchi, in der Villa Doria-Panfili und im Neapler Museum.

Foggini Mus. cap. IV p. 60. Righetti I 113. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 68 n. 375a, 375b, wo weitere ältere Literatur zusammengestellt ist. Bull. della commissione com. VI (1878) T. II, III n. 3 p. 13, p. 283—284 n. 1—6; VII (1879) p. 140; XI (1883) p. 263—264 n. 1, 2. Jahrbuch d. arch. Instituts XV (1900) p. 1ff. v. Bieńkowski de simulacris barbar. gentium apud Romanos p. 39; p. 60ff.; p. 70 n. 39; p. 71 Fig. 65; p. 72 n. 40 Fig. 67; n. 41; p. 73 Fig. 69. Lucas Jahresbericht d. Kgl. Kaiser Wilhelms-Realgymnasium zu Berlin über d. Schuljahr Ostern 1903—1904 p. 3ff. M. Jatta le rappresentanze figurate delle prov. romane (Roma 1908) p. 44f. Strong roman sculpture p. 246 T. LXXV. Petersen Vom alten Rom [4] p. 111 Abb. 75. Vegl. Fea miscellanea I p. LXIV n. 21, p. CCXLII n. 18, p. CCLV n. 115. Ann. dell' Inst. 1883 p. 8—10. Roscher Lexikon II p. 2096—2097.

An der r. Seitenwand, ungefähr in der Mitte:

889 **Urnenbehälter der älteren Agrippina.**

Er stand bereits im 13. Jahrhundert auf dem Kapitolsplatze (Röm. Mitt. VI p. 10—11).

Nach der auf der Vorderseite angebrachten Inschrift enthielt dieser Marmorwürfel die Reste der Agrippina, Tochter des Marcus Agrippa, Enkelin des göttlichen Augustus, Gattin des Germanicus, Mutter des Kaisers Gaius (Caligula). Eine in die horizontale Ober-

fläche eingearbeitete, runde Höhlung diente zur Aufnahme der aus kostbarem Steine (vgl. n. 213) oder Metall gearbeiteten Urne, in der die Leichenasche geborgen war. Man hat diese Höhlung im 13. Jahrhundert erweitert, um den Stein als Getreidemaß zu benutzen, und auf der r. Außenseite die Wappen der beiden damaligen Regionsobersten (banderesi) und vielleicht das ihres Notars angebracht. Caligula führte unmittelbar nach seiner Thronbesteigung die Asche seiner Mutter und seines Bruders Nero, die beide in der Verbannung gestorben waren, in höchsteigener Person nach Rom über und setzte sie feierlich in dem Grabmonumente des iulischen Kaiserhauses, im Mausoleum des Augustus, bei. Da der Urnenbehälter bei dieser Gelegenheit gearbeitet ist, so hebt seine Inschrift besonders hervor, daß Agrippina die Mutter des Caligula war.

CJL VI 1 n. 886. Weiteres Röm. Mitt. VI p. 10 Anm. 23. Vgl. Gregorovius Geschichte der Stadt Rom VII p. 562. Mostra della città di Roma all' esposizione di Torino nell' a. 1884 (Roma 1884) p. 94—95. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1886 p. 1156, p. 1165 Anm. 34, p. 1166 Anm. 38.

In dem nach der Treppe führenden Gange ist links in die Wand eingelassen:

890 **Inschrift der Columna rostrata.**

1565 auf dem Forum gefunden.

Nachdem der Konsul Gaius Duilius 260 v. Chr. bei Mylae die Karthager geschlagen und das Jahr darauf den ersten Triumph gefeiert hatte, den der Senat infolge eines Seesieges gewährte, wurde ihm zu Ehren auf dem Forum eine Säule errichtet, die mit den Schnäbeln (rostra) der erbeuteten feindlichen Schiffe geschmückt war. Die erhaltene Inschrift, in der die von Duilius zu Lande wie zur See vollbrachten Kriegstaten und die von ihm gewonnene Beute aufgezählt werden, ist eine Kopie, die in den letzten Jahren des Augustus oder den ersten des Tiberius, etwa bei einer damals stattfindenden Restauration oder Erneuerung der Säule, an dem Denkmale angebracht wurde und, abgesehen von mancherlei Inkonsequenzen in der Orthographie, das Original getreu wiederzugeben scheint.

Hülsen CJL I n. 195; VI n. 1300. Vgl. Sitzungsberichte der philos., philol. u. histor. Cl. d. bayer. Akademie 1890 p. 293 ff. Röm. Mitt. VI p. 35, p. 90. Hülsen das Forum Romanum (2. Aufl.) p. 9.

In dem Raume, der sich vor dem ersten Treppenabsatz öffnet:

891—893 (42—44) **Drei Reliefs von einem Ehrendenkmal des Marcus Aurelius.**

Vormals in der Kirche S. Martina, 1515 auf das Kapitol übertragen (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 271. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 6—8). Bei der ansehnlichen Höhe, in der die Reliefs eingemauert sind, und bei der dicken Schmutzkruste, die den Marmor bedeckt, ist es unmöglich, die Ergänzungen mit Sicherheit anzugeben. Der Kopf des Kaisers scheint an allen drei Exemplaren antik, abgesehen von größeren oder geringeren Ergänzungen an der Nase.

891 (42) **Marc Aurel empfängt besiegte Barbaren, die ihn um Gnade bitten.**

Die Entscheidung der Frage, ob diese Barbaren für germanische Markomannen oder Quaden oder für sarmatische Jazygen zu erklären sind, Völker, mit denen der Kaiser während der letzten vierzehn Jahre seiner Regierung beinahe ununterbrochen zu kämpfen hatte, muß weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Die Figur des Kaisers stimmt auffallend mit der auf dem Kapitolsplatze befindlichen Reiterstatue überein. Der vor ihm befindliche kahle, bärtige Mann tritt auch auf anderen Denkmälern als Begleiter des Marc Aurel auf. Wir haben in ihm offenbar den Schwiegersohn und Generalstabschef des Kaisers Claudius Pompeianus zu erkennen.

892 (43) **Der Triumphzug des Kaisers.**

Der Wagen des Kaisers ist im Begriff einen Bogen zu passieren, zweifellos die porta triumphalis, in unserem Falle augenscheinlich ein Bau, der für den Triumphzug provisorisch errichtet war. Zwischen Wagen und Pferden wird ein Liktor sichtbar, dessen Fasces vor dem l. Pfeiler des Bogens aufragen (keine Dekoration dieses Pfeilers, wie man gedacht hat.)

893 (44) **Das Dankopfer vor dem Tempel des kapitolinischen Juppiter.**

Vor dem Kaiser steht ein Opferdiener (camillus; vgl. n. 957), der ein Weihrauchkästchen (acerra) in den Händen hält; hinter ihm ragt der Flamen Dialis hervor, kenntlich durch den Hut (apex). Im Hintergrunde sieht man eine verkürzte Darstellung des Juppitertempels mit seinen drei Cellatüren, doch mit vier- statt sechssäuliger Front. In dem Giebel sind deutlich erkennbar Juppiter zwischen Minerva und Juno thronend, rechts der Sonnengott zum Himmel herauf-, links die Mondgöttin herabfahrend, unweit jeder Ecke Vulcanus, wie er den Blitz für Juppiter schmiedet.

Die drei Reliefs stammen mit acht weiteren, die in die Attika des Konstantinsbogens eingemauert sind, von einem Monument, voraussichtlich einem Triumphbogen, der zu Ehren Marc Aurels errichtet war. Man hat an einen Bogen gedacht, der am östlichen Abhang des Kapitols gestanden haben soll; nach einer anderen Annahme hätte der betreffende Bogen seinen Platz auf dem Trajansforum gehabt. Da die Architekten Konstantins acht von den Reliefs für ihre Zwecke verwendeten, muß der Bogen damals bereits zerstört gewesen sein. Die Inschrift kam früh auf das Kapitol, ist dann aber verschollen (C J L VI 1014). Man nimmt an, daß die genannten Reliefs mit den kapitolinischen, ebenso wie am Konstantinsbogen, an der Attika des Marc Aurels-Bogens angebracht waren; von den

Reliefs im Durchgang hat sich augenscheinlich ein Fragment im Louvre erhalten. Anderes läßt sich aus Handzeichnungen erschließen. Danach war auf dem einen Relief sicher ein Stieropfer vor einer reichen Architektur dargestellt, vielleicht die solutio votorum des Marc Aurel nach seinem Triumph i. J. 176 n. Chr.; doch müßte es bei dieser Annahme auffallen, daß Commodus, trotzdem er an dem Triumphe teilnahm, auf keinem der Reliefs berücksichtigt wäre.

Von n. 891 und 893 Zeichnungen im Codex Vaticanus n. 3439 Blatt 73 u. 87 (ohne Ergänzungen) und im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 183 n. 40, p. 184 n. 41). Alle drei Reliefs bei Bartoli-Bellori Admiranda T. 7—9. Rossini archi trionfali T. 49. Righetti I 165, 167, 168. Canina gli edifizii di Roma IV T. CCXLV 2—4. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 268b, 269. Papers of the British school at Rome III (1906) p. 264 n. VI. VII T. XXVI (n. 892, 893). Bullettino comunale XXXVI (1908) p. 142 Fig. 2 (n. 892). Strong roman sculpture p. 292 T. XC 1 (n. 891), T. XCI 7. 8 (n. 892, 893). Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 121 n. 6. Abhandl. d. phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VI p. 281. Römische Mitteilungen V (1890) p. 75. Papers of the British school at Rome IV (1907) p. 255ff. — N. 891 auch bei Domaszewski die Fahnen des römischen Heeres p. 78 Fig. 96 (Abhandl. des arch.-epigr. Seminars der Universität Wien V 1888). Weiteres im Bullett. comun. XXXVI (1908) p. 120 not. 3. Vgl. Domaszewski die Religion des röm. Heeres p. 6 (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst XIV 1895). N. 892 und 893 auch bei Petersen Vom alten Rom[4] p. 23ff. Abb. 12, 13. — Der Giebel des kapitolinischen Tempels: Mon. dell' Inst. V 36; Ann. 1851 p. 289ff. (= Brunn kl. Schriften I p. 103ff.). Arch. Zeitung XXX (1873) T. 57 p. 2ff. Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'école française de Rome IX (1889) pl. II p. 120—123. Schneider das alte Rom T. XI 16. Vgl. Jordan Topographie der Stadt Rom I 2 p. 100—101.

An der l. Wand:

894 (41) **Relief von einem Ehrendenkmale,** vermutlich aus hadrianischer Zeit.

Es befand sich vormals auf Piazza Sciarra (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 64 n. 28) und wurde kurz vor 1594 in den Konservatorenpalast versetzt (Röm. Mitt. VI p. 46—47). Die wichtigsten Ergänzungen: der ganze oberste Streifen der Platte bis herab zu der obersten Stelle der Bogenöffnung, an der Roma (oder Virtus) der Helmbusch, der r. Arm mit dem Globus und der r. Fuß, an dem vor ihr stehenden langbärtigen Manne der r. Vorderarm, an dem unmittelbar vor dem Kaiser einherschreitenden kurzbärtigen Manne die Nase, der Mund, das Kinn, der r. Vorderarm mit der Rolle, der r. Fuß, am Kaiser der Kopf, die r. Hand, der l. Vorderarm mit der Rolle, an dem hinter dem Kaiser befindlichen ältlichen Manne der Augenknochen (vgl. Jahrbuch des arch. Inst. VII 1892 p. 85 n. 9a).

Die Annahme, daß dieses Relief zu der Dekoration desselben Gebäudes gehört habe wie n. 891—893 und daß demnach der Kaiser, der darauf dargestellt ist, Marc Aurel sein müsse, erweist sich als unzulässig; denn die Platte ist etwas breiter, das Relief flacher, die Ausführung einfacher und ruhiger. Der Stil des Reliefs wie die Haar- und Barttracht des unmittelbar vor dem Kaiser einherschreitenden Mannes deuten vielmehr auf hadrianische Zeit, und der verloren gegangene Kopf des Kaisers wird demnach das Porträt des Hadrian gezeigt haben. Diese Annahme findet Bestätigung darin, daß das Gesicht des hinter dem Kaiser stehenden ältlichen Mannes vollständig rasiert ist, wie es unter Traian Mode war. Es scheint ganz

natürlich, daß die älteren Leute noch unter Hadrian an der Mode festhielten, an die sie seit ihren Jünglingsjahren gewöhnt waren (vgl. n. 897), sehr unwahrscheinlich dagegen, daß die Mode noch zur Zeit der Antonine fortdauerte, nachdem die lange Regierung des Hadrian der allgemeinen Annahme des Vollbartes Vorschub geleistet hatte. Der Kaiser, um den Träger von Feldzeichen und Liktoren gruppiert sind, wird vor einem Bogen, vermutlich einer porta triumphalis (vgl. n. 892), empfangen von der Dea Roma — so und nicht als Virtus ist die Figur zu deuten —, von einem Jüngling, dessen Haupt von einer breiten Binde umgeben ist, und einem bekränzten bärtigen Manne, dessen Tracht aus Tunica und Toga besteht. Da die Köpfe dieser beiden Figuren ideale Züge tragen, wird man in dem Jüngling die Personifikation des römischen Volkes, in dem bärtigen Manne die des Senats zu erkennen haben.

Barteli-Bellori Admiranda T. 6. Rossi archi trionfali T. 49. Righetti I 164. Canina gli edifizii di Roma IV T. 245, 1. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 268a. Bullettino comunale XXXVI (1908) p. 144ff. Fig. 4. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 7—8. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften VI p. 281. Bull. della comm. arch. communale VI (1878) p 16—17. Römische Mitteilungen V (1890) p. 75—76; VII (1892) p. 255; Courbaud le basrelief romain p. 178. Strong roman sculpture p. 234. Röm. Mitteil. XXVI 1911 p. 219. Über Roma oder Virtus: Purgold archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 26ff. und Röm. Mitteil. XIV (1899) p. 246 Anm. 1.

Am Boden neben der Treppe:

895 **Meleagrossarkophag.**

Die Jagd galt während der römischen Kaiserzeit für eine Beschäftigung, die dem Manne besondere Gelegenheit darbot, seine Tüchtigkeit zu bewähren. Infolgedessen wurden die Sarkophage häufig mit Reliefs geschmückt, die gewöhnliche Sterbliche oder Heroen, wie Meleagros und Hippolytos, jagend darstellten. Die meisten dieser Sarkophage waren offenbar für die Beisetzung von Personen bestimmt, die während ihres Lebens mehr oder minder eifrig dem Waidwerk obgelegen hatten. Da der Heros in diesen Fällen gewissermaßen den Toten symbolisierte, so lag es den Bildhauern nahe, die Darstellung mit Zügen auszustatten, die dem Mythos fremd waren, aber den persönlichen Verhältnissen des Verstorbenen entsprachen. Unser Sarkophag zeigt zwei Beispiele eines derartigen Verfahrens. Die auf der Hauptseite zur L. dargestellte Gruppe verdankt ihren Ursprung lediglich der Rücksicht auf den Toten: Oineus weist seinen Sohn auf eine amazonenartige weibliche Gestalt hin, die offenbar für Virtus zu erklären ist, die Göttin der männlichen Tüchtigkeit, der man nach der während der Kaiserzeit herrschenden Auffassung durch tüchtiges Jagen huldigte. Die r. Seite der Darstellung vergegenwärtigt, wie Meleagros, der Empfehlung seines Vaters nachkommend, den kalydonischen Eber besteht. Er nimmt das Tier mit dem Speere an. Vor Meleagros sieht

man Atalante, wie sie den Bogen gegen den Eber spannt, hinter dem Helden die Dioskuren und Ankaios, der als Waffe das für ihn typische Doppelbeil führt. Hinter Ankaios schreitet Artemis vorwärts, im Begriff, einen Pfeil aus dem Köcher zu nehmen. Wenn sie auf diesem und auf anderen Sarkophagen an der kalydonischen Jagd teilnimmt, so steht dies mit dem Mythos in entschiedenem Widerspruch; denn nach der Überlieferung war Artemis dem Oineus wie seinem Hause feindlich gesinnt und züchtigte den Herrscher von Kalydon dadurch, daß sie den Eber in sein Gebiet sandte. Offenbar ist ihre Beifügung durch das naheliegende Streben veranlaßt, den in dem Sarkophage beigesetzten Jäger als Liebling der Jagdgöttin zu bezeichnen.

Auf dem Deckel sind jagende Knaben dargestellt. Am l. Ende sieht man einen von ihnen im Begriff, mit einem Pfeile, dessen Spitze die Form eines Halbmondes hat, nach einem Strauße zu zielen. Wie Herodian (I 15) berichtet, liebte es der Kaiser Commodus, seine Geschicklichkeit im Bogenschießen dadurch zu zeigen, daß er in vollem Laufe begriffenen Straußen mit derartigen Pfeilen die Köpfe abschoß. Hiernach scheint es, daß die Reliefdarstellung diesem kaiserlichen Sport ihren Ursprung verdankt und der Sarkophag zur Zeit des Commodus gearbeitet ist.

Auf der l. Seitenfläche: zwei Sklaven mit Jagdnetzen und den zur Ausspannung der Netze dienenden Stützen. Auf der r. Seitenfläche: eine Unterredung des Meleagros mit Atalante.

Robert die antiken Sarkophagreliefs III 2 T. LXXXI n. 236 p. 305. Altmann Architektur u. Ornamentik d. ant. Sarkophage p. 105 Fig. 33. Vgl. Strong roman sculpture p. 315.

Eingemauert in die l. Wand des folgenden Treppenabsatzes:

896 **Relief, Mettius Curtius.**

Gefunden 1553 auf dem Forum unweit der Phocassäule gegen den Palatin zu.

Nachdem man das Relief früher mit Unrecht für eine Arbeit des Mittelalters oder der Frührenaissance erklärt hatte, ist man sich jetzt darüber einig, daß es noch aus der römischen Kaiserzeit stammt; doch sind über die genauere Datierung zwei weit voneinander abweichende Ansichten geäußert worden. Der Bildhauer hat sein Relief in die Rückseite einer Inschriftenplatte eingemeißelt, deren beschriebene Fläche an der entgegengesetzten Seite der Treppenwand sichtbar ist. Der Praetor Lucius Naevius Surdinus, dessen Namen man darauf liest, ist wohl identisch mit dem gleichnamigen Consul suffectus d. J. 30 n. Chr. Der Gelehrte, der zuerst wieder für den antiken Ursprung des Reliefs eingetreten war, erklärte nun Relief und Inschrift für gleichzeitig, während von anderer Seite darauf hingewiesen wurde, daß beide nicht symmetrisch zueinander

stehen, was man bei jener Annahme doch voraussetzen müßte, ferner daß man das Relief in die rauhe Rückseite der Platte eingemeißelt und dabei einen schmalen Streifen am oberen Rande entfernt habe. Demnach handelt es sich um eine ziemlich rohe Verwendung eines älteren Monumentes, die der Gelehrte, dem wir diese Angaben verdanken, in Rücksicht auf die Geschichte des Forums nicht vor der Zeit des Diocletian für möglich hält. Immerhin würde es sich in diesem Falle nicht um eine Neuschöpfung, sondern um die Kopie eines älteren Werkes handeln, da uns die gleiche Komposition auf einer Gemme begegnet, einem Produkte der nach hellenistischen Vorbildern schaffenden italischen Kunst des 3. oder 2. vorchristlichen Jahrhunderts. Auch findet sie sich auf Lampen der Kaiserzeit. Das Relief stellt augenscheinlich eine auf den Lacus Curtius bezügliche Legende dar: plötzlich habe sich ein Schlund auf dem Forum aufgetan und nicht eher wieder geschlossen, als bis ein edler Jüngling Mettius Curtius sich mit seinem Rosse in voller Rüstung als freiwilliges Opfer hinabgestürzt habe. Später deutete man die Sage in rationalistischem Sinne um: in dem Kriege zwischen Romulus und Tatius sei ein Sabiner Mettius Curtius an jener Stelle in den Sumpf geraten, doch wurde die ursprüngliche Fassung durch den Kult des Heros am Orte des Prodigium lebendig erhalten. Dort wurde das kapitolinische Relief gefunden und voraussichtlich war ebenda bereits das Original aufgestellt; seine Orientierung mag zu dem in beiden Fassungen der Sage wiederholten Motive Anlaß gegeben haben, Mettius Curtius sei vom Kapitol aus herangesprengt.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 184 n. 45). Righetti I 189. Furtwaengler die antiken Gemmen III p. 284f. Fig. 146. Hülsen das Forum Romanum (2. Aufl.) p. 3f. Abb. 2. Strong roman sculpture p. 324ff. T. CI. Vgl. CIL VI 1468. Ephemeris epigraphica III p. 277, 32 = 1467. Braun Ruinen und Museen p. 128 n. 11. Rheinisches Museum XXIV (1869) p. 478—482 (wo die ältere Literatur zusammengestellt ist). Bull. dell' Inst. 1869 p. 71—72. Röm. Mitt. VI (1891) p. 34. Pauly-Wissowa Real-Enzyklopädie IV 2 p. 1864 f. n. 7. 9; p. 1892. Röm. Mitteil. XVII (1902) p. 322ff. XX (1905) p. 71. — Über die Ausgrabungen an der Stelle des Lacus Curtius vgl. Atti del congresso storico 1903 p. 580ff. Bullettino comunale XXXII 1904 p. 181ff. Röm. Mitteil. XX (1905) p. 68ff.

Eingemauert in dem vor dem Eingange des Museums liegenden Raume:

897 **Relief aus hadrianischer Zeit,** ein Kaiser, im Begriff, eine Rede zu halten.

Dieses Relief und sein Gegenstück (n. 990), das jetzt in dem Vorraum des oberen Stockwerkes eingemauert ist, waren an einem bei der Kirche S. Lorenzo in Lucina gelegenen antiken Bogen angebracht, der wegen der Nachbarschaft des im Palazzo Ottoboni (Fiano) residierenden portugiesischen Gesandten Arco di Portogallo hieß (vgl. Bull. della comm. arch. comunale 1892 p. 18—23, 1896 p. 239ff. Röm. Mitteil. VII p. 315), offenbar einem Pasticcio aus der spätesten Kaiserzeit oder dem Mittelalter (Richter Topographie d. Stadt Rom p. 261. Jordan-Hülsen Topographie I 3 p. 466); sie wurden 1662, nachdem der Bogen behufs einer Erweiterung des Corso abgetragen worden war, in den Konservatoren-

palast gebracht (Röm. Mitt. VI p. 53). Zeichnungen beider Reliefs in dem Wolfegger Skizzenbuch: Röm. Mitteil. XVI (1901) p. 238 fol. 46 r unten b, p. 239 fol. 47 unten b.

Sicher ergänzt sind an der auf dem Suggest stehenden Hauptfigur der Kopf, der r. Vorderarm, die l. Hand mit der Rolle, die jedoch durch eine Bruchstelle gesichert scheint, an den beiden hinter dem Kaiser stehenden bärtigen Männern die Nase und der r. Vorderarm, an dem zu unterst stehenden Manne auch die l. Hand mit dem Speere, an dem vor dem Suggest stehenden Knaben der vordere Teil des Gesichtes, an dem Jünglinge die Nasenspitze, der r. Vorderarm, die Finger der L. abgesehen vom Daumen, an dem im Hintergrund sichtbaren bartlosen Manne der vordere Teil der Nase, außerdem allerlei Splitter am Tempel.

Da dieses Relief als Gegenstück von n. 990 gearbeitet ist, auf dem wir die Apotheose der Sabina im Beisein des Hadrian zu erkennen haben, so ist in der auf dem Suggest stehenden Hauptfigur zweifellos derselbe Kaiser dargestellt, wie dort, also Hadrian, der augenscheinlich im Begriffe steht, die laudatio memoriae für die Verstorbene vorzutragen. Die beiden Männer im Rücken des Kaisers dürften die beiden Konsuln des Jahres (136 n. Chr.) sein, der bärtige Aelius Verus, der unbärtige Vetulonius Civica, der unten stehende Mann, dessen L. mit dem Speere richtig ergänzt sein wird, der trecenarius der speculatores, ein Offizier der Leibgarde. Die Volksmenge, an die sich der Kaiser wendet, wird durch drei Figuren vergegenwärtigt, einen mit Tunica und Toga bekleideten Knaben, einen Jüngling, dessen Kopf einen idealen Typus zeigt, und mit nacktem Oberkörper, also eine Personifikation, am ehesten die des Populus Romanus (vgl. n. 894), und einen mit der Toga bekleideten ältlichen Mann, dessen vollständig rasiertes Gesicht beweist, daß er noch an der unter Traian herrschenden Mode festhielt (vgl. n. 894). Da die laudatio memoriae auf dem Forum gehalten wurde, wird das tempelartige Gebäude korinthischer Ordnung im Hintergrunde die Kurie sein, der Suggestus den Rostra entsprechen. Vgl. die weiteren Ausführungen zu n. 990.

Bellori veteres arcus Augustorum triumphis insignes T. 49—50. Foggini, Mus. cap. IV 11, 12. Barbault les plus beaux monuments de Rome pl. 58, 59. Rossini archi trionfali T. 49. Righetti I 169, 170. Canina gli edifizii di Roma IV T. CCXLV 5, 6. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 405. Papers of the British school at Rome IV (1907) p. 258 ff. T. XXXIII 1. 2. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 123 n. 7. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VI p. 280 ff. Courbaud le basrelief romain p. 178 f. Röm. Mitteil. XXVI 1911 p. 2?9. Die Annahme, daß ein im Palazzo Torlonia befindliches Relief, das den Kaiser Lucius Verus im Begriff besiegte Barbaren zu empfangen darstellt, von dem Arco di Portogallo stamme, ist unbegründet: Matz-Duhn antike Bildwerke in Rom III n. 3526.

Erstes Stockwerk.

Zimmer der Fasti moderni.

Im ersten Zimmer links:

898 **Porträtbüste eines Römers.**

Gefunden im Castro pretorio. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Auch in dieser Büste hat man ein Bildnis des Gnaeus Domitius Ahenobarbus erkennen wollen. Doch ist die Ähnlichkeit mit den

Münzporträts noch geringer als bei n. 39. Immerhin deuten der Gesichtstypus und der Stil auf die Übergangszeit von der Republik zur Monarchie.

Bullettino comunale IV (1878) T. XIII p. 85—91. Bernoulli römische Ikonographie I p. 199 Fig. 28. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 204, 205.

899 (120) **Porträtbüste eines Griechen.**

Ergänzt die Nase.

Der Kopf stellt den gleichen Mann, wie n. 401, in höherem Lebensalter dar. Auch das Original dieses Kopfes ist von einem attischen Künstler aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen worden.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 587, 588.

900 **Inschriftlich bezeichnete Hermenbüste des Anakreon.**

Gefunden vor Porta Portese im Bereiche der Gärten des Caesar. Ergänzt die Nase und der größte Teil des Schnurrbartes.

Die Büste geht auf dasselbe Original zurück wie eine vormals in der Villa Borghese befindliche Statue, die früher auf Tyrtaios, Pindaros oder Alkaios gedeutet wurde und nunmehr mit Sicherheit für Anakreon erklärt werden darf. Da die Großartigkeit der Auffassung wie des Stiles spätestens auf die letzten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts hinweisen, so liegt es nahe, als Original die Statue des Dichters anzunehmen, die auf der athenischen Akropolis neben der des Xanthippos, des Vaters des Perikles, stand. Während sich die Griechen der hellenistischen Zeit Anakreon in der Regel als Greis vorstellten, ist er in diesem älteren Typus als ein rüstiger Mann, voll Kraft und Feuer, aufgefaßt.

Bull. comunale XII (1884) T. II, III p. 25—38. Arch. Zeitung XLII (1884) T. XI 2 p. 149—153. Christ griech. Literaturgeschichte[4] Anhang n. 7. Bernoulli griech. Ikonographie I T. VIII p. 80f. n. 1. Vgl. Jahrbuch des arch. Inst. VII (1892) p. 119—126, p. 188; VIII 1893 Arch. Anzeiger p. 75. Arndt-Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie II n. 312, 313. Arndt la Glyptothèque de Ny-Carlsberg p. 39—45. Klein Praxiteles p. 35 Anm. 1.

Im zweiten Zimmer rechts:

901 **Altar der Lares augusti.**

Gefunden 1889 auf dem Marsfelde bei Anlage der Via Arenula etwa 100 m vom Tiber. Ergänzt der größte Teil der oberen Bekrönung und in der Vorderseite ein Stück links über dem Lictor, ein anderes rechts über der Inschrift NONI. Die l. Eckquader der Basisplatte konnte technischer Schwierigkeiten halber nicht herausgehoben werden, so daß die ersten vier Buchstaben der Inschrift jetzt fehlen.

Der Altar ist, wie uns die oberste Zeile der Inschrift auf der Vorderseite meldet, den lares augusti geweiht, stammt also aus einem der Compitalsacella, die von Augustus nach dem Verfall des Larenkultes in den letzten Zeiten der Republik wiederhergestellt und vermehrt wurden. Diese Reorganisation gelangte i. J. 7 v. Chr. zum Abschluß, und von diesem Termin an zählen denn auch die meisten magistri vicorum, die Vorsteher des Kultes und des umliegenden Bezirkes, ihre Jahre. Wenn wir also auf der Bodenplatte vor dem Altar — sie liegt jetzt hinter dem Altar — die Inschrift lesen:

magistri vici Aescleti anni VIIII, so erfahren wir daraus, daß dieser Altar in der zweiten Hälfte des Jahres 2 oder der ersten d. J. 3 n. Chr. gesetzt wurde. Zweifellos stammt er ja aus dieser Periode. Auf der Vorderseite ist das feierliche Opfer der vier vicomagistri dargestellt, auf den Nebenseiten je einer der beiden Laren, jeder mit dem Lorbeerzweige ausgestattet, dem Zeichen des Apollon, in dessen besonderen Schutz sich Augustus mit seinem Hause gestellt hatte und den überschwängliche Schmeichelei und aufrichtige Friedenssehnsucht in dem Kaiser neu verkörpert glaubten. Auf der sehr beschädigten Rückseite sehen wir noch die wehenden Bänder eines Kranzes. Der vicus Aescletus war vor dem Funde des Altars unbekannt; wahrscheinlich ist er zu verbinden mit einer Örtlichkeit namens Aesculetum, die in eben dieser Gegend dem Janiculum gegenüber gelegen haben muß und von Varro (l. l. 5, 152) und Plinius (n. h. 16, 37) erwähnt wird.

Bullettino comunale XVII (1889) T. III p. 69ff.; XXXIV (1906) p. 202. Röm. Mitteilungen IV (1889) p. 265ff. mit 2 Abbildungen. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 1895 f. C, Abb. 6. Strong roman sculpture T. XXIII, XXIV p. 74f. — CIL VI 30957. — Vgl. über Aesculetum Pauly-Wissowa Realenzyklopädie I p. 682.

Im dritten Zimmer links:

902 **Angeblicher Kopf des Amalasvintha** († 535 n. Chr.).

Gefunden in der Subura auf der Piazza S. Maria dei Monti.

Der Stil und der eigentümliche, mit Perlenschnüren umwundene Kopfschmuck deuten auf das sechste Jahrhundert n. Chr. Der Herausgeber des Kopfes dachte an Amalasvintha, die Gattin des großen Theodorich, oder eine byzantinische Kaiserin aus jener Periode. Da der Kopf des Diadems entbehrt, das ein ständiges Attribut der damaligen Fürstinnen war, wird es sich vielmehr um das Porträt einer vornehmen Dame aus der gleichen Epoche handeln.

Bull. comunale 1888 T. VI p. 120—126. Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen XIX (1898) p. 83.

903 **Kopf eines jugendlichen Circuskutschers.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Vigna des Klosters von S. Antonio. Ergänzt die Nasenspitze.

Die Beschäftigung, der der dargestellte Knabe oblag, ergibt sich aus der helmartigen Kappe, die zu der Ausrüstung der römischen Circuskutscher gehörte. Der zuversichtliche Ausdruck und der feste Blick sind vortrefflich wiedergegeben. Reste von Bolus mordente, die sich an dem Haare erhalten haben, beweisen, daß das Haar vergoldet war. Vgl. n. 327.

Bull. comunale VIII (1880) T. XI p. 163—168.

Am Boden:

904 **Stütze mit dem Brustbild der Athena.**

Es hat sich eine größere Anzahl derartiger Stützen erhalten, die wahrscheinlich alle die Bestimmung hatten, Tischplatten zu

tragen. Die kapitolinische müßte zu diesem Behufe allerdings noch durch ein aufgesetztes Glied erhöht gewesen sein. Die im Relief dargestellte Büste der Athena gibt einen interessanten hellenistischen Typus wieder. Die Göttin trägt die Aigis auf der l. Schulter, hat aber das Gorgoneion wie eine Theatermaske von dem Gesichte auf die Haare zurückgeschoben. Man soll sich vorstellen, daß sie beim Beginne eines Kampfes die Maske wie ein Visier über das Gesicht ziehen wird, um damit die Feinde zu schrecken. Ein Köpfchen dieses Typus ist von dem modernen Ergänzer einer Nikestatuette im Vatikan (n. 355) aufgesetzt worden.

Bullettino comunale IX (1881) T. XIX, XX p. 225 ff. E. Caetani-Lovatelli ant. monum T. XII p. 121 ff. Vgl. Vatikan-Katalog I p. 303 n. 199 b, II p. 746.

Rechts:

905 **Pallastorso.**

Gefunden 1881 im Garten des Klosters S. Bernardo, jetzt Via Modena.

Die Statue, von der dieser Torso herrührt, gab einen in der Wiedergabe des Körpers der Athena Parthenos des Pheidias verwandten Typus wieder. Vgl. n. 906.

Bull. comunale XI (1883) T. XV, XVI p. 173—183. Reinach répertoire II 1 p. 295 n. 1. Vgl. über den Typus, der trotz der Verwandtschaft mit der Parthenos sicher nicht aus der Schule des Pheidias stammt, Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wiss. I. Kl. XX (1896) p. 555 ff. T. IV.

906 **Pallastorso und Fragment des zugehörigen Schildes.**

Gefunden 1874 auf dem Esquilin bei der Anlage der gegenwärtigen Via Ariosto.

Die Statue, von der diese Fragmente herrühren, war im wesentlichen eine Wiederholung der Athena Parthenos (vgl. n. 1304 u. 1530). Pheidias hatte den Schild der Göttin mit Reliefs verziert, die einen Kampf zwischen Athenern und Amazonen darstellten (vgl. n. 78). Unter den Athenern befand sich die Figur eines Greises, der einen Steinblock erhob, um ihn gegen eine Amazone zu schleudern. Diese Figur sollte offenbar einerseits Abwechselung in die Typen der Kämpfer bringen, anderseits andeuten, wie sich jung und alt an der Verteidigung des Vaterlandes beteiligten. Individuell gebildet wie sie war, veranlaßte sie in späterer Zeit die Vorstellung, daß Pheidias in ihr sein eigenes Porträt verewigt habe. Eine im Britischen Museum befindliche Wiederholung des Parthenosschildes zeigt deutlich einen kahlköpfigen Mann, der jedoch nicht einen Stein erhebt, sondern mit einem Beile zum Schlage ausholt. Eine ähnliche Figur ist auch auf unserem Schilde erkennbar. Wir haben demnach anzunehmen, daß beide Bildhauer nicht die Parthenos des Pheidias selbst, sondern eine mehr oder minder freie Nachbildung dieses Bildes als Vorlage benutzten oder sich selber Freiheiten beim Kopieren erlaubten.

Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) T. III E 1—3 p. 564—567, p. 600—601. Reinach répertoire II 1 p. 293 n. 7. Vgl. Bull. comunale XI (1883) p. 174. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 208. Berliner philol. Wochenschrift V (1885) p. 899. Furtwaengler Meisterwerke p. 75—76.

Korridor.

Links:

907 Statue des Apollon.

Gefunden i. J. 1887 in den Prati di castello bei einem Hausbau an der Via Orazio nicht weit von der Ecke der Via Boëzio.

Der Statue fehlen der Kopf und beide Arme, von denen der linke die Kithara hielt. Die fehlenden Teile waren besonders gearbeitet und eingesetzt oder angestückt. Der Gott ist im langen Gewande der Kitharöden dargestellt (vgl. n. 15, 187, 258, 263), mit wehendem Mantel, sehr ähnlich einer weitbekannten Statue, der sog. barberinischen Muse in der Münchener Glyptothek, so ähnlich, daß man zuerst beide für Kopien des gleichen Originales hielt. Aber die Stellung ist dort eine freiere, der Fuß des Spielbeins weiter zurückgesetzt, die ganze Gestalt ist schlanker, und die Gewandmotive zeugen von einer beträchtlich weiter entwickelten Kunst. Ein Vergleich beider Statuen ist äußerst lehrreich und kann uns die Gewißheit geben, daß das Original der Münchener Statue nicht mehr, wie man angenommen hatte, dem 5. Jahrhundert v. Chr. angehören konnte, während die kapitolinische in jeder Hinsicht dem Stile der Zeit kurz nach dem Tode des Pheidias entspricht. Auch das seltsame Motiv des wehenden Mantels bei sonst ruhiger Gewandung findet nur in jener Epoche Parallelen (vgl. n. 765) und wurde von der nächsten Generation als unnatürlich vermieden. Man hat den Münchener Apollon mit Agorakritos, dem Lieblingsschüler des Pheidias, in Verbindung gebracht; Diese Ansicht läßt sich bei unserer Datierung nicht festhalten, wohl aber sind zwischen der kapitolinischen Statue und den Figurenresten von der Basis der Nemesis zu Rhamnus, als deren Schöpfer wir Agorakritos kennen, so viele verwandtschaftliche Beziehungen kenntlich, daß man wohl mit der Möglichkeit rechnen darf, es liege unserer Figur ein Original jenes Meisters zugrunde.

Bullettino comunale XV (1887) T. XX, XXI p. 336ff. (vgl. p. 319f.). Ausonia II (1907) p. 21ff. a Fig. 4. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 119. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Text zu n. 1169. Röm. Mitteil. XVI (1901) p. 29 Anm. 1. Moderner Cicerone Rom I p. 401. Thieme-Becker Künstlerlexikon I p. 125. — Die Reste der Nemesis-Basis: Jahrbuch d. archäol. Inst. IX (1894) T. 1—7 p. 1ff. und Svoronos das Athener National-Museum T. XLI, XLII p. 167ff.

908 Statue eines Knaben mit einem Ferkel.

Gefunden i. J. 1874 in Via Bixio unweit der Piazza Vittorio Emanuele. Ergänzt der Oberschädel mit einem Teile der turbanartigen Binde, die Nase, ein Teil des Halses und der Locken, die beiden Unterarme mit dem Ferkel, ein großer Teil des Gewandes vorne, besonders um den l. Oberschenkel, der l. Unterschenkel mit der Ferse, Teile der Zehen an beiden Füßen, Teile des Stammes und der Plinthe.

Die Statue ist eine sehr geringe Wiederholung der Figur n. 1024, wichtig wegen zweier Besonderheiten, die augenscheinlich erst von dem Kopisten zu dem Bilde des Originals hinzugetan sind. Der

Kopf ist hier mit einer turbanartigen Binde geschmückt, die sich übrigens an dem Fragment einer weiteren Kopie wiederfindet, das am gleichen Orte, wie das hier besprochene, zutage kam (neben n. 1024 aufgestellt), und von den Füßen ist nur der rechte mit einer Sandale versehen, der linke bloß. Leider läßt es sich nicht mehr feststellen, ob eine dritte Besonderheit, durch die sich diese Wiederholung auszeichnet, — das Ferkel auf den Händen — seine Existenz der Willkür des Ergänzers verdankt, oder ob irgendwelche Reste zu dieser Ergänzung berechtigten. Die Entblößung des einen Fußes und am häufigsten des linken spielt im Kult der chthonischen Gottheiten und deshalb auch im Zauberwesen eine gewisse Rolle; man glaubte sich dadurch wohl in unmittelbaren Kontakt mit den Erdmächten zu setzen und bevorzugte die l. Seite als die den Unterirdischen geweihte (vgl. n. 198 u. 1820). Es ist kein Zufall, daß wir das Motiv gerade bei dieser Figur treffen; stellte ihr Original doch einen Knaben dar, der im Kult der eleusinischen Gottheiten bestimmte Funktionen zu erfüllen hatte (n. 1024). Eben deshalb wäre es auch sehr wohl möglich, daß die Hände in der Tat ursprünglich ein Ferkel, das Opfertier der Demeter, gehalten hätten. Die turbanartige Binde ist wohl nur eine übertreibende Verstärkung der einfachen Schnur, die wir den besseren Repliken zufolge bei dem Original voraussetzen müssen; die eine wie die andere sollte augenscheinlich das Haupt gegen die Einwirkungen schädlicher Mächte umschließend schützen. Die kapitolinische Kopie scheint in der Zeit der Antonine gearbeitet zu sein.

Bullettino comun. II (1874) p. 250 n. 25 (vgl. n. 26). Atti della Pontif. Accad. romana di archeol. Ser. II Tom. IX (1907) p. 117ff. T. III 2. Journal of hell. studie XXIX (1909) T. I p. 1ff.

909, 910 **Zwei Kolossalstatuen römischer Magistrate.**

Gefunden 1879 im Viale Principessa Margherita. Sie waren in eine Mauer verbaut, durch die man im Mittelalter eine der Nischen des in den angeblichen Horti Liciniani (vgl. n. 946) gelegenen Nymphaeums (bekannt unter dem Namen des Tempels der Minerva Medica) geschlossen hatte. Ergänzt an dem älteren Manne die untere Hälfte der Nase, beide Ohren, Stücke am Kinn, der Zeigefinger und die Spitzen der übrigen Finger der r. Hand. Teile des l. Unterarmes, die l. Hand mit dem Zepter, allerlei Splitter an der Mappa, am Gewande, an den Füßen, an dem Schriftbündel, außerdem die Plinthe; an dem jüngeren Manne ein Stück des l. Oberlides, beinah die ganze Nase, das ganze r. Ohr, das l. zum größten Teil, der Daumen und die Fingerspitzen der r. Hand, Stücke an der Mappa, der r. Ellenbogen, der vordere Teil des l. Unterarmes mit dem Zepter, die Spitze des l. Fußes, die Plinthe.

Dargestellt sind zwei römische Magistrate, ein älterer und ein jüngerer, wie sie als Vorsitzende der Circusspiele ein Tuch (mappa) in die Bahn schleudern und dadurch das Zeichen zum Anfange des Rennens geben. Die Ergänzung der l. Hand mit dem Adlerzepter gründet sich darauf, daß Kaiser wie Konsuln auf Münzen und elfenbeinernen Diptychen, deren Bilder die Eröffnung der

Circusspiele darstellen, bisweilen mit einem derartigen Attributen ausgestattet sind. Die Tracht ist die der höheren Beamten seit der Zeit Constantins des Großen: eine längere mit Ärmeln versehene Tunica, darüber eine kürzere ärmellose Tunica und eine knapp zugeschnittene Toga. In der Fußbekleidung haben wir vermutlich die Senatorenstiefel (calcei aurati) zu erkennen. Der Stil und die vollständig rasierten Gesichter deuten auf das 4. Jahrhundert. Die unorganische und schablonenhafte Behandlung der Körper wie der Gewänder bildet einen eigentümlichen Gegensatz zu der gelungenen Wiedergabe der Köpfe, denen man es ansieht, daß sie sprechend ähnlich sind.

Bull. comunale XI (1883) T. II, IV p. 17ff. (vgl. VII 1879 p. 241 n. 6, 7). Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 311—316. Reinach répertoire II 2 p. 537 n. 7, 8. L'arte I fasc. III—V p. 7 Fig. 6. 7. Strong roman sculpture T. CXXIX p. 384. Vgl. Hula die Toga der späteren Kaiserzeit (Brünner Gymnasialprogramm 1894—95). p. 13ff. Über das Adlerzepter: Meyer zwei antike Elfenbeintafeln der Bibliothek in München (München 1879) p. 18—19.

911 **Statuette des Triptolemos.**

Gefunden 1876 in dem Gebiete der Villa Aldobrandini, das wegen der Anlage der Via Nazionale zerstört wurde (Monte Magnanapoli). Ergänzt die Nase, beide Hände, ein Teil der Beine, die Füße, der untere Teil des Stammes und die Plinthe.

Der Kopf hat eine unleugbare Ähnlichkeit mit dem sog. Eubuleuskopfe aus Eleusis (vgl. n. 808). Da nun für diese Statuette durch das Attribut der Ähren der Name Triptolemos gesichert ist, hat man ihn auch auf jenen Kopf übertragen wollen, und zweifelsohne verdient diese Deutung, besonders da sie durch ein in Eleusis gefundenes Votivrelief bestätigt wird, vor der auf Eubuleus den Vorzug. Die r. Hand wird richtig mit der Schale ergänzt sein; jedenfalls würde ein größeres Attribut hier keinen Raum haben. Die Hirtenflöte soll auf ländliches Leben deuten. In Rom wird man die Statuette Bonus Eventus genannt haben; Plinius (n. h. 34, 8) erwähnt eine Statue dieses Namens von der Hand des Euphranor und gibt an, sie habe in der R. die Schale, in der L. Ähren und Mohn gehalten. Das Original der Statuette kann im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein. Zu weiteren Schlüssen aber fehlen uns sichere Anhaltspunkte.

Bullettino comunale VI (1878) T. XVII p. 205ff. Athen. Mitteil. XVI (1891) T. I p. 1ff. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 565f. Pringsheim archäol. Beiträge zur Gesch. d. eleus. Kultes p. 92 Anm. 7.

912 **Weibliche Statue.**

Die Fragmente, aus denen man die Statue wieder hat zusammensetzen können, wurden i. J. 1879 in einer antiken Mauer entdeckt bei der Fundierung des Gebäudes der Società edificatrice cattolica in Via Leopardi nahe bei dem sog. Auditorium des Maecenas. Sie lagen dann lange Zeit in dem kapitolinischen Tabularium, bis sie i. J. 1902 zusammengesetzt wurden. Ergänzt sind in Gips ein großes Stück von der l. Hälfte des Kopfes mit Haar und Ohr, ein Teil des Oberkopfes, die untere

Hälfte der Nase, das Kinn, ein großes Stück von der r. Schulter bis zur r. Brust, eins über dem l. Knie, ein Teil der Falten außen neben dem l. Arme, der l. Fuß und allerlei Kleinigkeiten.

Die Statue macht trotz der ziemlich rohen Arbeit des Kopisten durch die monumentale Einfachheit und Größe ihrer Komposition den Eindruck eines sehr bedeutenden Werkes. Wundervoll wirkt über diesem mächtigen Körper mit seinen schlichten Flächen und scharfen Linien der feine Rhythmus in der Neigung des Kopfes, in der die leise Beugung des r. Beines nachklingt, so daß durch diese einheitliche Bewegungskurve die Wirkung der strengen Konsequenz in den anderen Linien wohltätig gemildert wird. Ebenso fein berechnet ist im Gegensatze zu der allgemeinen Schlichtheit des Körpers die eigenartige Umrahmung des Gesichtes mit einer Fülle zierlich gewellter und gelockter Haare und die Belebung seiner Formen mit außerordentlich feinen individuellen Zügen in Auge und Mund. Dargestellt ist augenscheinlich ein jugendliches, kein matronales Wesen; deshalb ist die Deutung als Demeter, die man vorgeschlagen hat, abzuweisen. Eher möchte man an ihre Tochter Persephone denken. Die Kürze der Haare braucht nicht notwendig ein Zeichen der Trauer oder der Erniedrigung zu sein; im 5. Jahrhundert v. Chr. gehörte sie in peloponnesischen Staaten zur Tracht der Freien, und gerade in diese Zeit, genauer in die Mitte des Jahrhunderts müssen wir das Original der Statue datieren. Sie läßt sich am ehesten an die Werke anreihen, die man gelegentlich mit dem Namen des Kalamis verknüpft hat, doch steht sie innerhalb dieser Gruppe ganz selbständig da. Dem Kopfe im Bau der Formen und selbst in einzelnen Zügen sehr verwandt, aber jünger, ist ein eigenartig interessanter Athenakopf in München (Glyptothek n. 207).

Bullettino comunale XXXII (1904) p. 299 ff. T. VIII, IX. — Der Münchener Athenakopf bei Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 834—835.

913, 914 **Zwei Statuen von Läufern.**

Gefunden mit dem Fragment einer ähnlichen, aber künstlerisch ganz abweichenden Figur, das links von n. 913 aufgestellt ist, unter den Trümmern einer antiken Villa in der Tenuta Ariano bei Velletri. Ergänzt an n. 914 beide Hände, der vordere Teil des r. Fußes, die meisten Zehen des l. Fußes, die Plinthe, an n. 914 der l. Fuß.

Die früher empfohlene Annahme, daß beide Figuren eine Gruppe gebildet hätten, beruhte darauf, daß man sie für Ringer hielt. Doch liegt weder in ihrer Stellung noch in der Haltung irgend etwas von der Spannung, die wir bei Athleten in dem Augenblicke erwarten müßten, in dem sie sich anschicken, einen Gegner in möglichst vorteilhafter Weise anzupacken. Deshalb trifft eine andere Annahme, nach der jede der beiden Statuen einen Läufer darstellt, zweifellos das Richtige. Zudem bestehen zwischen den Figuren gewisse stilistische Unterschiede, die es unmöglich erscheinen lassen, beide für Kopien nach Werken desselben Künstlers oder auch nur der gleichen

Zeit zu halten. Während n. 914 in jeder Beziehung einen strengen Stil zeigt, der auf das letzte Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. zurückweist, entsprechen bei n. 913 die weichere Formengebung, die laxere Haltung der Schultern, das kleinere Format des Kopfes im Verhältnis zum Körper und die tieferliegenden Augen der Kunstweise des 4. Jahrhunderts. Nach dem Motive brauchten die Künstler in den Stadien nicht lange zu suchen, und jede Zeit bildete es neu in ihrer Weise um. Vor dem Stamme der als Stütze des r. Beines dient, bemerkt man auf der Plinthe von n. 914 eine runde Bruchstelle, die von einem Gegenstande herrühren muß, den wir uns augenscheinlich in Zusammenhang mit der r. Hand zu denken haben. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Keule, wie wir sie bei ebenso eilig laufenden Jünglingen auch auf einem Grabrelief des 2. vorchristlichen Jahrhunderts sehen, das auf Kreta gefunden wurde, und bei einer Statuette im Museum zu Palermo, einer Kopie nach einem Originale des 5. Jahrhunderts. Freilich hat man auch in diesen beiden Fällen bisher vergebens nach einer Erklärung des seltsamen Attributes gesucht. Augenscheinlich sind beide Statuen nach bronzenen Vorbildern gearbeitet, bei denen natürlich die Stämme neben den r. Beinen und die unangenehm wirkenden Stützen wegfielen, durch die der Marmorarbeiter die abstehenden Vorderarme mit den Körpern verbinden mußte (vgl. n. 23).

Bullettino comunale IV (1876) T. IX—XI p. 68—83. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 540 n. 4, p. 541 n. 2, 3. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 353. Vgl. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 46. Furtwaengler Meisterwerke p. 285 Anm. 3. — Das Relief auf Kreta und die Statuette in Palermo in den Monumenti dei Lincei XI 1901 p. 402 f. T. XXVI 2; die Statuette auch bei Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 552 und S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 540 n. 6

915 **Fragment eines Reliefbildes.**

Gefunden bei S. Vito.

Das Fragment zeigt eine mit Zinnen gekrönte und durch einen Turm verstärkte Stadtmauer. Davor erhebt sich ein Lorbeerbaum, der von einem Weinstocke umwunden ist; ein Ast des Baumes wächst durch ein Fenster in den Turm hinein, während aus einer Lucke der Mauer, verbunden durch ein Band, zwei Flöten und eine Handpauke (Tympanon) herabhängen. Auf der r. Seite hat sich der obere Teil eines ionischen Tempels erhalten, der über die Stadtmauer hervorragend gedacht war. Da der Baum in den Turm hineingewachsen ist, haben wir uns diesen offenbar verlassen zu denken, ein idyllisch-romantisches Motiv, das in der griechisch-römischen Wandmalerei mancherlei Analogien findet (vgl. n. 1893). Das Fragment ist ein vortreffliches Beispiel für eine besondere Entwickelungsphase des hellenistischen Reliefs mit weitgehendster Berücksichtigung der landschaftlichen Szenerie. Man vergleiche die gleichen Elemente auf dem Fragment n. 1017, vor allem den Baumschlag dort und

hier. Dort ist Alles in der Masse und Fläche zusammengehalten, hier zerstreut, zerrissen und eins mit dem andern kontrastiert. Charakteristisch sind auch die starken und scharfen Unterschneidungen, die man ebenso, wie die Punktreihe durch Übertragung aus dem Metallstil hat erklären wollen oder dadurch, daß der Bildhauer, was ihm die Arbeit mit dem Material des Modells (Ton oder Gips,) erlaubte, ohne weiteres auf den Marmor übertragen habe. Jedenfalls gehören Reliefs dieser Art einer späteren Zeit an, als Reliefs, wie n. 1017; man datiert sie jetzt allgemein in das letzte vorchristliche Jahrhundert.

Bull. comunale III (1875) p. 247 n. 4. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XLI. Vgl. Helbig Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei p. 99. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 23 ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler Texte zu n. 621—630 (Sieveking). Papers of the British school at Rome V 1910 p. 167 ff.

An der Schmalwand:

916 **Sarkophag mit der kalydonischen Jagd.**

Gefunden 1872 in einem am Anio zwischen Tivoli und Vicovaro gelegenen Grabe.

Dieser Sarkophag, dessen Reliefs den tiefsten Kunstverfall bekunden, ist besonders wegen seiner kolossalen Dimensionen merkwürdig. Die Köpfe der Deckelfiguren sind nicht ausgearbeitet, da es dem Käufer überlassen blieb, die Porträts des in dem Sarkophage beizusetzenden Ehepaares herausmeißeln zu lassen. Die Reliefs des Behälters liefern wiederum einen Beleg für das Streben der Sarkophagarbeiter, in die mythologische Darstellung realistische Bezüge auf den Verstorbenen einzumengen (vgl. n. 895). Sie zeigen neben Meleagros, Atalante und den Dioskuren, die, wie es scheint, in den beiden Reitern zu erkennen sind, drei mit der Tunica bekleidete Männer, die mit dem Mythos nichts zu tun haben, sondern einfach das Jagdgefolge des in dem Sarkophage beigesetzten Römers vergegenwärtigen.

Bull. comunale I (1872) T. II, III p. 175—191. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 918 Fig. 992. Riegl die spätrömische Kunstindustrie p. 76 Abb. 14. v. Lichtenberg das Porträt an Grabdenkmälern T. 14. Robert die ant. Sarkophagreliefs III 2 T. LXXIV n. 221 p. 285. Collignon les statues funéraires p. 355 f. Fig. 225.

Darüber eingemauert:

917 **Maske der Kybele.**

Gefunden in der Villa des Hadrian bei Tivoli (Winnefeld die Villa d. Hadr. b. Tiv. p. 163 oben. Lanciani storia degli scavi II p. 116). Bis 1903 befand sie sich im Atrio des kapitolinischen Museums (Nuova descrizione d. Museo capit. 1888 p. 23 n. 18).

Sie hat, wie die zahlreichen ähnlichen, meist theatralischen Masken, lediglich dekorative Bestimmung gehabt. Daraus erklären sich alle stilistischen und technischen Eigenheiten.

Amelung Vatikan-Katalog II p. 47.

An der rechten Wand:

918 **Grabstein des Schusters Gaius Iulius Helius.**

Gefunden vor Porta Angelica an der Via triumphalis. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Die vortrefflich gearbeitete Büste des Helius zeigt einen distinguierten Kopf, wie man ihn eher bei einem vornehmen Manne als bei einem Handwerker erwarten würde. Bezeichnend für die realistische Tendenz des Bildhauers ist die neben dem l. Mundwinkel wiedergegebene stark behaarte Warze. Innerhalb des krönenden Giebels sieht man zwei mit Handgriffen versehene Schusterleisten, von denen der eine mit einem Stiefel (caliga) bedeckt ist. Der Stil und die Inschrift deuten auf die Zeit der flavischen Kaiser. Nach Angabe der Inschrift hatte Helius seine Werkstatt bei der Porta Fontinalis, einem Tore, das, wie es scheint, auf dem Marsfelde unterhalb des Kapitols lag.

Bull. comunale XV (1887) T. III p. 52—56. Zeitschrift für bildende Kunst herausg. von Lützow n. F. I (1890) p. 154 Fig. 15. Strong roman sculpture T. CXII p. 362. Vgl. Notizie degli scavi 1887 p. 78 n. 14. Journal of hell. studies XX (1900) p. 34.

Rechts davon:

919 **Hermenbüste des jugendlichen Herakles.**

Ergänzt die Nasenspitze und Stücke an der Unterlippe.

Die Herme gibt denselben Typus wieder wie n. 926, ist aber besser ausgeführt als jenes Exemplar.

Bottari I 87. Montagnani III 2 T. 87. Römische Mitteilungen IV (1890) T. VIII, Vignette zu p. 189. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. II (1891) p. 253. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II[4] p. 125 Fig. 142b.

In eine Basis eingelassen:

920 **Relieffragment.**

Gefunden in den Ruinen der orti mecenaziani, wo es zur Bedeckung eines alten Abzugkanales verwendet war.

Das Fragment stammt von einer Wiederholung der gleichen Darstellung wie n. 848, einer Darstellung, von der uns noch vier weitere fragmentierte Repliken erhalten sind. Unter allen ist das Exemplar im Konservatorenpalast das bestgearbeitete und besterhaltene, aber auch hier fehlt die l. Seite des Reliefs, die uns vielleicht das Rätsel dieser seltsamen Komposition lösen würde. Auf der Höhe eines Hügels, an dessen Abhang links eine große Platane aufragt, sitzt ein nymphenartiges Mädchen auf einem Steinsitz, versunken in den Anblick einer Silensmaske, die es auf dem Schoße hält und augenscheinlich aus der links am Boden stehenden Truhe genommen hat. Hinter der Truhe wird ein Satyrbüblein sichtbar, das Doppelflöten in den Händen hält und interessiert nach dem Satyr abwärtsblickt, der am Fuße des Hügels mit ausgestreckten Armen und gesenktem

Kopfe tanzt, als blicke er aufmerksam auf seine Füße. Zu ihm gehören zwei andere Satyrknaben, die in seinem Rücken nebeneinander stehen, als warteten sie, bis an sie die Reihe käme. Es sieht fast aus, als hätten die Satyrn hier unten Tanzstunde. Ganz rechts steht auf Felsen eine Cista, an die ein Thyrsos gelehnt ist, und eine kleine Herme des Priapos; oben aber küßt sich ein Pärchen im Rücken des träumenden Mädchens, gedeckt durch eine Stele, die einer rechteckigen Tafel als Träger dient. Die Beziehungen zum bakchischen Thiasos sind deutlich; alles weitere aber bleibt ganz rätselhaft. Auch der letzte Erklärungsversuch, der in diesem Relief und seinen Repliken Votivreliefs erkennen wollte, Stiftungen eines Dichters, nachdem er mit einem Satyrspiel gesiegt habe, ist gänzlich mißlungen. Die Arbeit ist lebendig und einfach, aber nicht sehr fein; das Original war eine hellenistische Schöpfung aus dem Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. Vgl. n. 915.

Bullettino comunale IV (1876) p. 218 n. 1. Archäol. Ztg. XXXV (1877) p. 85, 30. Schreiber hellenistische Reliefbilder T. XLVI. Abhandl. d. Kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) XXVII (1909) p. 761 f. A, T. I (vgl. Berl. philol. Wochenschrift 1910 n. 25 p. 784 ff). Vgl. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 24. Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 627 p. 2 (Sieveking).

921 **Statue eines Jünglings.**

Gefunden auf dem Quirinal in dem durch die Anlage der Via nazionale zerstörten Teile des Gartens Rospigliosi.

Man erkennt deutlich, daß die am Kopfe und am Rücken fehlenden Teile aus besonderen Stücken gearbeitet und an den erhaltenen Marmor angesetzt waren. Da der Jüngling eine ähnliche Haltung zeigt wie der angebliche Eros auf dem Relief einer vom ephesischen Artemistempel herrührenden Säulentrommel, so hat man ihn für Eros erklärt und angenommen, das verlorene Stück des Rückens sei mit Flügeln versehen gewesen. Doch kann die zwischen den beiden Figuren obwaltende Ähnlichkeit zufällig sein und scheint die Annahme der Flügel nach der gegenwärtigen Beschaffenheit des Rückens keineswegs sicher. Jedenfalls ist die Vermutung abzuweisen, daß die kapitolinische Statue den thespischen Eros des Praxiteles reproduziere; denn sie zeigt nicht die geringste Verwandtschaft mit der Kunstweise dieses Meisters. Neuerdings hat ein Gelehrter in ihr eine Kopie nach einer in polykletischem Kreise geschaffenen Figur etwa des Ares erkennen wollen, die in der vorgestreckten L. ein Schwert oder eine andere Waffe gehalten habe. Aber zur Verkörperung des Kriegsgottes dürfte das Alter des Dargestellten doch allzu jugendlich sein.

Bull. comunale XIV (1886) T. I, II p. 54—76. Reinach répertoire II 2 p. 439 n. 8. Vgl. Robert archäologische Märchen p. 160 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 482. — Man vergleiche den Panstypus n. 377, der jedenfalls der gleichen Zeit angehört, und insbesondere eine Replik dieses Typus im Thermenmuseum (Bull. comunale XXXIV 1906 p. 3 ff. T. I).

922 **Fragmentierte Gruppe eines gegen zwei Satyrn kämpfenden Giganten.**

Gefunden in einem Nymphaeum bei Porta S. Lorenzo.

Die Bedeutung der Gruppe ergibt sich daraus, daß der am l. Rande der Plinthe befindliche Schlangenleib aus einem menschlichen Beine hervorgeht. Man erkennt daran deutlich den oberen Teil eines Knies, den Anfang der Wade und die Flossen, die bisweilen an Gigantenfiguren den Übergang von dem Menschen- zum Amphibienleibe vermitteln. Also stellte die Gruppe den Kampf eines Giganten gegen zwei Satyrn dar. Wie es scheint, gehörte sie zu einem größeren Skulpturenzyklus, in dem der dionysische Thiasos an dem Gigantenkampfe teilnahm. Der eine der Satyrn ist vor seinem Gegner auf den Felsboden gefallen und sucht seinen Körper mit der r. Hand zu stützen. Der Gigant umwindet mit einem seiner Schlangenleiber den r. Vorderarm dieses Satyrs, um ihn vollständig zu Fall zu bringen, und die l. Achsel, um ihn auch auf dieser Seite umzuwerfen. Die angstvolle Weise, in der sich das Haupt des Satyrs abwendet, erklärt sich am besten unter der Voraussetzung, daß der Schlangenkopf, in den das Gigantenbein auslief, gegen sein Gesicht gerichtet war. Von dem zweiten Satyr haben sich nur das l. Bein und der r. Fuß erhalten, der unter dem Rücken des gefallenen Satyrs sichtbar ist. Doch genügen diese Reste, um die ursprüngliche Bewegung der Figur zu erkennen: der Satyr stützte sich auf das l. Knie und streckte das r. Bein aus, um sich zu erheben, während dieses Bein von dem anderen Schlangenleibe des Giganten umwunden wurde. Er war nicht vollständig bezwungen wie sein Genosse, sondern leistete noch Widerstand, indem er gegen seinen Feind etwa einen Thyrsos oder eine andere bakchische Waffe schwang. Die Gruppe bietet zahlreiche Berührungspunkte mit bekannten hellenistischen Kunstwerken dar. Der dargestellte Gegenstand erinnert an den pergamenischen Gigantenfries, die Dimensionen der Figuren und der Charakter ihrer Ausführung an die Statuetten, die zu dem Weihgeschenke des Attalos in Beziehung stehen (vgl. n. 372). Der gefallene Satyr bekundet in der Stellung wie in der Haarbehandlung eine nahe Verwandtschaft mit dem sterbenden Gallier (n. 884). Deshalb dürfen wir uns vor diesen Fragmenten wohl erinnern, daß jenes Weihgeschenk auch eine Gruppe umfaßte, die den Kampf der Götter mit den Giganten darstellte; es könnten uns hier Reste einer Kopie jener Gruppe erhalten sein. Natürlich lag es nicht in der Absicht des Künstlers, den Glauben zu erwecken, daß die Giganten in diesem Kampfe ernstlich Sieger bleiben könnten; die Nähe des unwiderstehlich anstürmenden Dionysos wird den Beschauer über das Schicksal der Satyrn vollkommen beruhigt haben.

Die beiden rechts und links von der Gruppe aufgestellten Satyrstatuetten sollen an derselben Stelle gefunden sein wie die Gruppe, können aber von Haus aus nicht zu ihr gehört haben, da sie größere Dimensionen und eine geringere Ausführung zeigen.

Bull. comunale XVII (1889) T. I, II p. 17—25. Reinach répertoire II 1 p. 146 n. 3. Petersen Vom alten Rom[4] p. 178ff. Abb. 181. Vgl. Röm. Mitteil. XX (1905) p. 125. Moderner Cicerone Rom I p. 411. Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg Text p. 194f.

Darüber:

923 **Relief mit einer Darstellung aus der Marsyas-Sage.**

Gefunden 1887 in einer Mauer an der Via Labicana nahe S. Clemente.

Von dem Relief sind zwei Stücke erhalten, ein größeres links, ein kleineres rechts, zwischen denen ein schmaler Streifen fehlt. Man hat den Vorschlag gemacht, beide Stücke umzustellen, aber rechts an dem rechten und links an dem linken sind deutlich gerade Ränder erhalten, die beide so geneigt sind, daß sie nach oben auseinanderklaffen würden, wollte man die Stücke mit ihnen aneinanderfügen. Von den Figuren sind in der Mitte Artemis und Apollon kenntlich; sie stehen rechts von einer thronenden weiblichen Gestalt, die zweifellos die Mutter der beiden, Leto, darstellt. Hinter ihrem Throne, von der Mitte abgewendet, steht ein Silen unter einem Fichtenbaume, beide Arme über einen Pfeiler gelegt und das Haupt mit dem Ausdruck tiefer Trauer gesenkt. Es ist Marsyas, der nach dem frechen Wettstreit mit Apollon zur Schindung verurteilt ist und nun der Vollstreckung seiner Strafe harrt (vgl. n. 951). Den Skythen endlich, der den Henkersdienst verrichten soll, sehen wir am entsprechenden Ende der Darstellung rechts von Apollon. Das Relief ist zweifellos eine Arbeit der römischen Kaiserzeit, ganz im Stile der sogenannten hellenistischen Reliefbilder, und ein hellenistisches Vorbild mag wohl zugrunde liegen. Die übrigen Szenen der Sage waren voraussichtlich auf anderen Platten dargestellt.

Bullettino comunale XIX (1891) T. XI p. 301ff. (vgl. XVIII 1890 p. 344 n. 2). Jahreshefte des österr. Instituts X (1907) p. 324ff. Abb. 98, 99.

Sala degli Orti Lamiani.

924 **Aedicula von einem Aulus Hortensius Cerdo der Terra mater geweiht.**

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt an der Figur der Göttin die r. Hand mit der Schale, der l. Zeigefinger, das stabartige Attribut der L. vom dritten Ringe aufwärts.

Die Terra mater ist unter einem Typus der Demeter dargestellt. Mochte diese Übertragung bei der Verwandtschaft der beiden Gottheiten nahe liegen, immerhin liefert sie einen schlagenden Beweis für die geringe Erfindungskraft des Künstlers, dem es oblag für die italische Gottheit eine geeignete plastische Form zu finden. Das

Attribut des L. ist fälschlich zu einem Zepter ergänzt. Der erhaltene untere Teil läßt deutlich eine Fackel erkennen, die aus mehreren durch Ringe zusammengehaltenen Stäben besteht. Das Attribut der R. war vielleicht nicht eine Schale, sondern ein Ährenbündel.

Bull. comunale I (1872) T. III p. 24—28. Overbeck Kunstmythologie III p. 457 n. 1b; Atlas XIV 17. Reinach répertoire II 1 p. 245 n. 7. Vgl. Roscher Lexikon II p. 1362.

925 (36) **Kopf eines Kentauren.**

Gefunden auf der Piazza Vittorio Emanuele. Ergänzt der untere Teil der Nase und die Spitze des l. Ohres.

Der Kopf ist durch die wilden bäurischen Züge, das struppige Haupthaar und die Pferdeohren als der eines Kentauren charakterisiert. Aus dem leichten kreisartigen Einschnitte, der von dem vorderen Teile des Oberkopfes über die äußeren Ohrränder nach dem Hinterkopfe herabreicht, ergibt sich, daß die Haare von einem metallenen Kranze durchzogen waren. Der Kopf ist mit unwilligem Ausdrucke stark nach seiner l. Seite bewegt, womit die Richtung der Ohren in Zusammenhang steht; während das r. Pferdeohr an dem Schädel anliegt, ist das l. ein wenig nach auswärts gestreckt, wie bei Pferden, deren Aufmerksamkeit durch ein von der Seite kommendes Geräusch erregt wird (vgl. n. 955). Man hat in dem Kopfe das Fragment einer Gruppe vermutet, die den Kentauren Cheiron darstellte, wie er den jugendlichen Achill im Kitharaspiel unterrichtet, eine Gruppe, deren Original sich in den Saepta zu Rom befand (Plin. n. h. 36, 29) und von der uns verschiedene malerische Reproduktionen eine lebendige Vorstellung vermitteln (vgl. auch n. 966). Dem widerspricht nicht nur der durchaus unedle Charakter des Kopfes, sondern auch folgende Überlegung: das Pendant dieser Gruppe bildete eine andere, die Pan mit dem jungen Daphnis darstellte (Plinius nennt den Knaben fälschlich Olympus) und von der uns eine Reihe plastischer Wiederholungen erhalten ist. Diese Wiederholungen sind alle in Lebensgröße ausgeführt; in demselben Maßstabe haben wir uns also auch die Cheirongruppe vorzustellen, während der erhaltene Kentaurenkopf von einer überlebensgroßen Figur stammt. Endlich verraten die Züge des Gesichtes einen weit stärkeren Grad der Erregung, als wir voraussetzen könnten, wenn es sich nur um einige falsche Griffe des ungelehrigen Schülers handeln sollte. Diese hochgradige Erregung scheint auch einer anderen Vermutung zu widersprechen, nach der wir uns den Kentauren mit einem Genossen oder einer Kentaurin vor dem Wagen des Dionysos oder als friedlichen Träger eines Bakchanten vorzustellen hätten. Eher möchte man an eine Darstellung gewaltsamen Frauenraubes denken. Der Kopf erinnert in der Behandlung des Haares an die pergamenischen Barbarentypen (vgl. n. 884, 1302), in der des Mundes an die Statuen

des hängenden Marsyas (vgl. n. 951). Die Ausführung ist nicht fein, aber so charaktervoll und in ihrer Härte so voll starken Lebens, daß wir sehr wohl in dem Kopfe ein Fragment des Originals, einer Schöpfung der ersten pergamenischen Schule, erkennen dürfen.

Mon. dell' Inst. XII 1; Ann. 1884 p. 50—74. Roscher Lexikon II p. 1083 n. 15, p. 1080. S. Reinach têtes antiques T. 231, 232 p. 188f. Petersen Vom alten Rom [4] p. 179 Abb. 145. Vgl. Röm. Mitteil. XV (1900) p. 54 Anm. 1. Moderner Cicerone Rom I p. 399.

926 **Herme des Herakles.**

Gefunden 1876 auf dem Quirinal. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Die Herme gehört zu den besten Exemplaren eines Heraklestypus, der uns in besonders zahlreichen Wiederholungen erhalten ist (vgl. n. 405, 919). Seine ganze Formengebung und der schwärmerische Ausdruck des Gesichtes weisen auf ein Vorbild aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. zurück, und, da ihn eine nahe Verwandtschaft mit den Köpfen verbindet, die sich von den unter Skopas' Leitung gearbeiteten Giebelskulpturen des Tempels der Athena Alea zu Tegea erhalten haben, hat man ihn mit Wahrscheinlichkeit auf ein Original eben dieses Meisters zurückgeführt (eine Heraklesstatue des Skopas stand im Gymnasium von Sikyon). Die meisten Wiederholungen des Kopfes stammen, wie die hier besprochene, von Hermenbüsten oder -schäften und wechseln in der Wendung des Kopfes, augenscheinlich je nach der dekorativen Bestimmung des einzelnen Stückes. Die einzige Wiederholung der ganzen Statue mit ungebrochenem Kopfe — in der Sammlung des Lord Landsdowne in London — trägt diesen nach der l. Schulter gewendet. Auch fehlt ihr der Kranz von Weißpappelzweigen. Der Heros ist aufrecht stehend dargestellt, die Keule in der L. geschultert, das Löwenfell niederhängend in der gesenkten R.

Römische Mitteilungen IV (1889) T. IX p. 190—191, p. 200. Zeitschrift für bildende Kunst herausg. von Lützow n. F. II (1891) p. 253. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II[4] p. 25 Fig. 142c. Moderner Cicerone Rom I p. 396. Americ. Journal of arch. 1909 p. 151f. — Die Londoner Statue ist abgebildet im 53. Berliner Winckelmannsprogramm p. 61, im Modernen Cicerone Rom I p. 397 und bei Löwy griech. Plastik T. 75, 144.

927 (19) **Statue eines Genius.**

Gefunden auf dem Esquilin in dem Garten Altieri an der Via Labicana. Ergänzt die ganze r. Gesichtshälfte mit der Nase, der Ober- und Hinterschädel, ein Teil der l. Braue und ein Teil des Halses, der gebrochen war, der r. Vorderarm mit der Schale, die l. Hand mit der Spitze des Füllhorns, das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, der l. Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Da das Füllhorn auf einen Genius (vgl. n. 304) schließen läßt, so scheint der Ergänzer das Richtige getroffen zu haben, indem er die fehlende R. mit dem anderen für die Genii bezeichnenden Attribute, nämlich mit der Schale, ausstattete. Doch irrt wohl der Herausgeber der Statue, wenn er darin wegen der mantelartig über die l.

Schulter herabhängenden Aigis den Genius des Juppiter (Genius Iovialis) erkennt; denn es läßt sich kein triftiger Grund ausfindig machen, weshalb ein Künstler statt des Gottes selbst den Genius desselben dargestellt haben sollte. Das die Feinde schreckende Attribut, die Aigis, würde bei dem Genius eines Heeres (Genius exercitus) oder eines Truppenkörpers (Genius castrorum, cohortium o. ä.) vollständig am Platze sein.

Bull. comunale X (1882) T. XVIII, XIX p. 173—179.

928, 929 **Zwei Mädchenstatuen.**

Zusammen gefunden auf dem Esquilin in der Villa Palombara. Über die Fundumstände vgl. n. 930—932. An n. 928 ergänzt beide Arme mit der Kithara und die Zehen des r. Fußes, an n. 929 der r. Vorderarm. An jeder der beiden Statuen sind der Kopf und die Büste bis zum Ansatze des Gewandes aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet. Ebenso verhielt es sich mit den gegenwärtig fehlenden Armen.

Der abwärts geneigte Kopf der einen der beiden Statuen zeigt einen tief melancholischen Ausdruck, der dem Versuche, die Figur als Kitharspielerin zu restaurieren, entschieden widerspricht. Leider fehlt es an Anhaltspunkten, um die ursprüngliche Stellung der Arme zu bestimmen. Sicher ist nur soviel, daß die Oberarme ein wenig nach vorwärts gestreckt waren und von der Büste abstanden, da sie an deren Seiten keine Ansatzspuren hinterlassen haben. Man könnte annehmen, daß die Hände unweit des Nabels gefaltet oder übereinander gelegt waren. Doch sind auch noch andere Vermutungen zulässig. Jedenfalls wird die Haltung der Arme dem melancholischen Ausdrucke des Gesichtes entsprochen haben. Die andere Figur (n. 929) sieht oder hört etwas, was ihr Gemüt heftig bewegt. Der Ausdruck des Gesichtes bekundet Betrübnis oder Mitleid. Der in den Mantel gewickelte Vorderarm ist starr herabgestreckt und die Hand scheint krampfhaft in den umgebenden Stoff einzugreifen.

In der vorigen Auflage dieses Buches war die Vermutung ausgesprochen, die beiden Statuen möchten zwei von den Danaiden wiedergeben, die mit ihrem Vater in der Säulenhalle des palatinischen Apollotempels dargestellt waren. Da wir wissen, daß Danaos sein Schwert in der R. hielt, liegt es nahe anzunehmen, der Künstler habe den Moment wiedergegeben, in dem Danaos die Mädchen auffordert, ihre Verlobten zu töten, eine Szene, die reichliche Gelegenheit geben konnte, in den Figuren der Töchter die verschiedenartigsten Gefühlsabstufungen zu vergegenwärtigen. So sehr nun auch die Motive der beiden kapitolinischen Statuen diese Kombination zu empfehlen scheinen, widerspricht ihr die durchgreifende stilistische Verschiedenheit der beiden Werke doch zu kategorisch. Mögen auch beide auf Originale des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurückgehen, so ist die Formengebung in allen Einzelheiten doch zu verschieden, als daß wir in ihnen Schöpfungen des gleichen Künstlers oder auch nur des gleichen

Ateliers vermuten dürften. Das Original von n. 928 könnte auf einem Grabe gestanden haben; wie die Motive von n. 929 zu erklären sind, bleibt vorläufig ein Rätsel.

Bull. comunale III (1875) T. IX, X p. 57—72. Vgl. II p. 247 n. 11, 12. Reinach répertoire II 1 p. 307 n. 3, 6. Vgl. Röm. Mitt. VIII (1893) p. 75. Über den palatinischen Danaidenzyklus: Stark Niobe p. 328. Über den Stil von n. 929 Amelung die Basis des Praxiteles p. 72. Zu der Art, wie bei dieser Statue die Haare stilisiert sind, ist ein Mädchenkopf im Louvre zu vergleichen: Monuments Piot II T. XVIII—XIX p. 157 ff. S. Reinach têtes antiques T. 138 p. 107 f.

930—932 **Büste des Commodus; zwei Tritonen oder Seekentauren.**

Die drei Skulpturen fanden sich im Dezember 1874 auf dem Esquilin, in dem zu den kaiserlichen Gärten gehörigen Gebiete der Villa Palombara, unter den Trümmern eines unterirdischen Raumes, der mit einer reich dekorierten Kryptoporticus in Verbindung stand. Offenbar waren sie ursprünglich in dem Erdgeschosse des betreffenden Gebäudes aufgestellt und stürzten in den unterirdischen Raum hinunter, als der Boden des Erdgeschosses barst. In demselben Raume wurden die beiden Mädchenstatuen n. 928—929 und die sogen. esquilinische Venus n. 939 gefunden.

Ein Gelehrter hat vermutet, daß die drei Skulpturen im Altertum ein Ganzes bildeten, das sich durch eine auf Sarkophagen vorkommende Darstellung erläutern ließe. Wir begegnen darauf häufig Paaren von Seekentauren, die das innerhalb einer Muschel oder auf einem Schilde angebrachte Porträt des Verstorbenen halten (vgl. auch n. 966). Jener Gelehrte nimmt an, daß die Statuen der beiden Seedämonen in einer ähnlichen Beziehung zu der Büste des Commodus gestanden hätten. Der l. Arm der links aufgestellten Figur sei nach der r., der r. Arm der rechts befindlichen nach der l. Schulter der Büste ausgestreckt gewesen. Der andere abwärts gestreckte Arm hätte vermutlich ein Ruder gehalten. Die beifolgende Abbildung (Fig. 26) gäbe einen Begriff, wie ein derartiges Ganze ausgesehen habe.

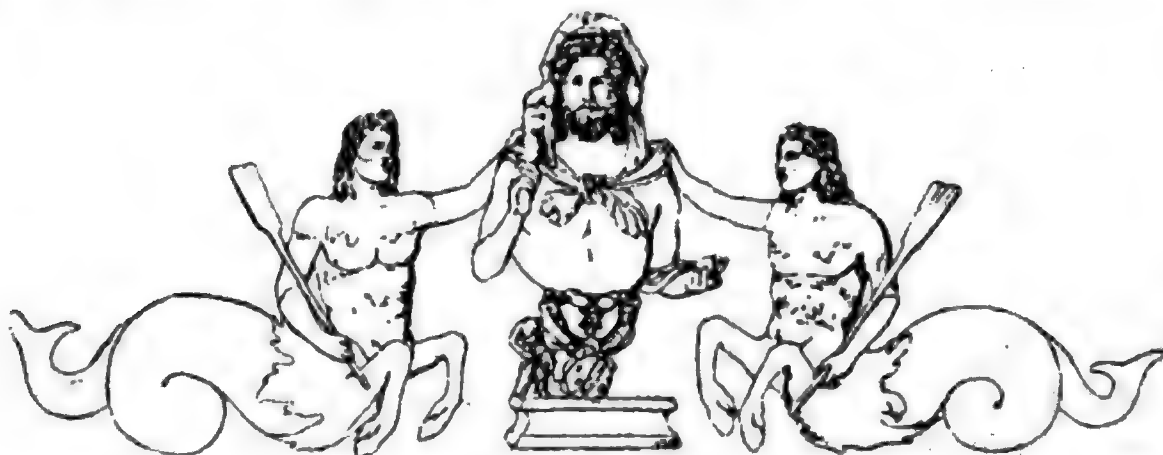

Fig. 26

Wie ansprechend aber auch diese Kombination auf den ersten Blick scheinen mag, so kann ich doch einige Bedenken dagegen nicht unterdrücken. Die Büste ist aus anderem Marmor und ungleich feiner ausgeführt als die beiden Statuen; sie zeigt eine sorgfältige Politur, während diese unpoliert belassen sind. Ferner ist es doch

etwas anderes, wenn eine derartige Komposition auf einem Relief und wenn sie vermittelst dreier aus verschiedenen Marmorblöcken gearbeiteten Rundwerke dargestellt wird. Auf dem Relief war der Bildhauer imstande, deutlich auszudrücken, daß die beiden Seedämonen das Porträt angefaßt halten, wogegen sie, als Rundwerke gearbeitet, die Büste nur mit der vorgestreckten Hand berühren konnten. Hierdurch würde aber das peinliche Gefühl, das die von kleinlichen Motiven gestützte, wuchtige Büste schon an und für sich erregt, noch gesteigert werden; denn man würde den Eindruck empfangen, als müßten die beiden Seedämonen die Büste bei der kleinsten Bewegung von ihrem Piedestal herabstürzen. Nach alledem scheint es, daß die beiden Seedämonen mit der Büste des Commodus nichts zu tun hatten, sondern um einen anderen Gegenstand, etwa einen Springbrunnen, gruppiert und ihre vorgestreckten Hände mit irgendwelchen Attributen, z. B. Muscheltrompeten, ausgestattet waren.

Commodus, der sich während der letzten Jahre seiner Regierung als Hercules verehren ließ, ist mit den Attributen dieses Heros dargestellt. Den Kopf bedeckt das Löwenfell; die R. schultert die Keule; die L. hält die Äpfel der Hesperiden. Die beiden amazonenartigen Gestalten, die, eine jede mit einem Füllhorn, auf dem aus orientalischem Alabaster ausgeführten Piedestal knien, sind vermutlich als Personifikationen von Provinzen des römischen Reiches aufzufassen und würden demnach auf den von dem Kaiser beherrschten orbis romanus hinweisen. Auf dem zwischen ihnen angebrachten Himmelsglobus sieht man drei Zeichen des Tierkreises, den Skorpion, den Widder und den Stier, die, da sie nicht in der gewöhnlichen Anordnung aufeinanderfolgen, an drei in dem Leben des Kaisers besonders bedeutsame Momente zu erinnern scheinen. Der zwischen den beiden Füllhörnern angebrachte Amazonenschild deutet vielleicht auf den Beinamen Amazonius, den sich Commodus beilegte, einen Namen, den er auf den Januar übertragen wollte, als er die Benennungen der Monate zu ändern beschloß.

Die Marmortechnik zeigt eine eminente Virtuosität. Die Weise, in der der Bildhauer die das Gesicht umgebende Löwenhaut herausgearbeitet hat, wobei zu fürchten war, daß ein einziger zu stark geführter Meißelhieb die dünne Marmorschicht zum Splittern brächte, ist in technischer Hinsicht ein wahres Kunststück, macht aber einen nahezu peinlichen Eindurck, da man deutlich erkennt, wie den Bedingungen des Stoffes Gewalt angetan worden ist. Man meint kein Marmorwerk, sondern eine Porzellanarbeit vor Augen zu haben. Des stilwidrigen Gegensatzes, der zwischen der mächtigen Büste und den kleinlichen, ihr als Stütze dienenden Motiven obwaltet, wurde bereits gedacht.

Die unteren Teile der beiden Seedämonen waren aus besonderen Stücken gearbeitet. Da sie verloren gegangen sind, wissen wir nicht, ob die Körper lediglich mit einem Fischleibe oder hinten mit einem Fischleibe und vorn mit Pferdebeinen versehen waren und ob wir demnach die beiden Figuren für Tritonen oder für Seekentauren zu erklären haben. Wie die vatikanischen Exemplare n. 55 u. 185 sind auch diese beiden Figuren Kopien nach hellenistischen Typen. Der Künstler ging darauf aus, die Beziehungen zwischen den dargestellten Wesen und dem Meeresgrunde nachdrücklich hervorzuheben; denn er hat sowohl die Augenknochen, die Wangen und den Hals wie die Brust und den Unterleib der beiden Figuren mit Algen überzogen.

Bull. comunale III (1875) T. I, II p. 3—15, T. XIV, XV 2, 3 p. 140 bis 143. Römische Mitteilungen III (1888) p. 303—311. Reinach répertoire II 2 p. 583 n. 7. Die beiden Seedämone: Ausonia IV 1909 p. 114ff. Fig. 2, 3. Der eine Seedämon auch bei Reinach II 1 p. 412 n. 1. Die Büste des Commodus auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 398 Fig. 432, bei Bernoulli röm. Ikonographie II 2 T. LXI p. 229 n. 1, p. 237, p. 243, p. 253, bei Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 230 und Strong roman sculpture T. CXXI p. 315f. p. 374. Vgl. Österr. Jahreshefte XIV 1911 p. 128 Anm. 19.

933 Marmornes Wasserbecken.

Gefunden auf der Piazza Dante.

Es gehört gleich den Resten der Ara Pacis (n. 1276) und der vatikanischen Biga (n. 319) zu den schönsten Denkmälern, die uns die dekorative Kunst der griechisch-römischen Zeit hinterlassen hat. Prachtvolle Gefüge von Akanthosblättern, aus denen verschiedenartige Ranken herauswachsen, entwickeln sich von der Ansatzfläche der Stütze in wunderbar organischer Gliederung nach dem Rande des Beckens und füllen den Raum in der harmonischsten Weise. Um sich die von dem Künstler beabsichtigte Wirkung zu vergegenwärtigen, hat man zu bedenken, daß das Becken für eine horizontale Aufstellung berechnet war. Der hohe Standort, der dem Betrachter die Übersicht über den Reliefschmuck möglich machte, wurde erzielt durch die Stütze, auf der das Becken ruhte, und wohl auch durch eine unter der Stütze angebrachte, verhältnismäßig hohe Basis. Gleichzeitig und an derselben Stelle mit dem Becken wurde ein Fragment einer marmornen Stütze gefunden, die aus drei mit den Schwänzen verbundenen Delphinen bestand, und, wie es scheint, zu dem Becken gehört hat.

Bull. comunale III (1875) p. 80. P. Gusman l'art décoratif de Rome I T. XXIV.

934 Statuette, ein greiser Fischer.

Gefunden 1880 in der Via Milano unterhalb des Gartens von Panisperna. Ergänzt die Ränder des Hutes, die Nasenspitze, der l. Vorderarm mit dem Netze, der r. Arm mit dem Stocke, die Unterschenkel, die Plinthe.

Die Figur gehört zu den von der hellenistischen Dichtung und Kunst ausgeprägten genrehaften Standestypen. Obwohl die Attribute

der Hände von dem modernen Ergänzer herrühren, kann doch kein Zweifel darüber obwalten, daß ein Fischer dargestellt ist. Der Hut ist für diese Berufsklasse bezeichnend. Die Züge des Kopfes stimmen auffallend mit denen des blinden Homertypus überein (n. 823—825); man wird also auch das Original dieser Figur einem rhodischen Künstler des letzten vorchristlichen Jahrhunderts zuschreiben dürfen.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 393 b. Overbeck Gesch. d. gr. Plastik II[4] p. 356 Fig. 206 b. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 565 Fig. 290. Reinach répertoire II 2 p. 556 n. 5. Bunsmann de piscatorum in Graec. atque Rom. litteris usu p. 75 mit Tafel. Löwy griech. Plastik p. 120 T. 145, 247. Vgl. Bull. comunale VIII (1880) p. 287 n. 4. Helbig Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei p. 187. Amelung Vatikan-Katalog II p. 199. Annual of the British school at Athens X 1903—4 p. 103 n. 2.

935 **Statuette, eine alte Bäuerin ein Lamm zum Markte tragend.**

Gefunden auf dem Esquilin unweit des vormaligen Vicolo di S. Matteo. Ergänzt an der Bäuerin der Kopf, die l. Hand mit dem Stabe, ein Stück der r. Hand, an dem Lamme der Kopf und Stücke der Beine.

Die Statuette gehört einer ähnlichen Kategorie an wie n. 934, zeigt aber eine sorgfältigere Ausführung.

Brunn-Bruckmann n. 393 a. Overbeck a. a. O. II[4] p. 356 Fig. 206 a. Collignon a. a. O. II p. 566 Fig. 291. Reinach répertoire II 2 p. 554 n. 5. Löwy griech. Plastik p. 120 T. 145, 248. Vgl. Bull. comunale III (1875) p. 242 n. 5. Athenische Mitteilungen X (1885) p. 396, wo der Kopf fälschlich für antik gehalten wird. Annual of the Br. school a. a. O. n. 3.

936 **Knabenstatuette.**

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt die Nasenspitze, der r. Arm mit der Nuß.

Die Nüsse waren im Altertum ein beliebtes Spielobjekt. Bald galt es auf drei aneinander gelegte Nüsse eine vierte so zu werfen, daß sie darauf liegen blieb, ohne daß die anderen drei auseinander geschleudert wurden, bald in einer Reihe auf die Erde gelegter Nüsse eine bestimmte Nuß zu treffen, bald aus einer gewissen Entfernung eine Nuß in ein Loch zu werfen. Der Ergänzer hat mit Recht angenommen, daß der dargestellte Knabe mit einem derartigen Spiele beschäftigt ist. Seine Auffassung findet eine Stütze in den Reliefs eines zu Ostia gefundenen Sarkophages, die einen Knaben, der mit einer Nuß nach einer Pyramide von Nüssen zielt, in der gleichen Haltung wiedergeben wie die kapitolinische Statuette und ihre vatikanische Replik n. 332. An dem Mantel unserer Figur haben sich rote Farbenreste erhalten.

Bull. comunale X (1882) T. XI p. 55—62. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 780 Fig. 835. Birt de Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1892) T. VII p. XX, p. XXVII. Reinach répertoire II 2 p. 430 n. 5. Der Sarkophag von Ostia: Gerhard antike Bildwerke T. 65. Vgl. Röm. Mitteil. XVI (1901) p. 65 Anm. 1 (hier wird der Vorschlag gemacht, den Knaben vielmehr nach einigen Eros-Darstellungen so zu ergänzen, als sei er beschäftigt, einen Schmetterling zu fangen — Eros selber wäre mit einem so prosaisch-individuellen Kopfe niemals ausgestattet worden —, diese Aktion aber hätte der Künstler zweifellos durch Vorbeugen des Oberkörpers und Vorstrecken des Armes zum Ausdruck gebracht, und auch dann hätte kein Beschauer ahnen können, was der Knabe haschen wollte, während eine Nuß zwischen den Fingern der Rechten bei unserer Annahme alles erklärt).

937 Statue des Herakleskknaben.

Gefunden auf dem Campo Verano. Ergänzt der l. Vorderarm — doch ist die Hand antik — Splitter an dem über dem l. Arme liegenden Stücke des Löwenfelles, das mittlere Stück der Keule.

Die Figur geht auf dasselbe Original zurück wie die Kolossalstatue n. 863, macht jedoch einen ungleich erquicklicheren Eindruck, weil sie vortrefflich ausgeführt ist und die natürlichen Dimensionen des Knabenkörpers nicht überschreitet. Besonders gelungen ist der Ausdruck des schelmischen Lächelns.

Bull. comunale I (1872) T. II p. 21 ff.

Rechts vom Eingange:

938 Grabstein des Quintus Sulpicius Maximus.

Die Grabanlage, zu der er gehörte, war unmittelbar neben der Porta Salara in die aurelianische Stadtmauer verbaut und wurde 1871 bei dem Neubau dieses Tores wieder zutage gefördert. Sie besteht aus einer kleinen Grabkammer, über der sich ein viereckiges Postament erhebt. Der Stein wurde neben dem Postamente gefunden, muß aber, wie Ansatzspuren auf dem Postamente beweisen, ursprünglich auf seiner Oberfläche gestanden haben.

Wie sich aus der auf dem oberen Teile des Sockels eingemeißelten lateinischen Inschrift ergibt, war in dem Grabe ein Knabe Quintus Sulpicius Maximus beigesetzt, der elf Jahre fünf Monate zwölf Tage alt starb, nachdem er sich i. J. 94 n. Chr. bei dem von Domitian gestifteten kapitolinischen Agon durch ein von ihm improvisiertes griechisches Gedicht ausgezeichnet hatte. Der Inhalt dieses Gedichtes war eine Zornrede, die Zeus dem Helios hält, weil er dem Phaethon den Sonnenwagen anvertraut. Die Eltern haben es, wie die auf dem oberen Teile des Sockels angebrachte Inschrift ausdrücklich hervorhebt, auf der Fassade des Grabsteins wiederholen lassen, damit der Anschein, als hätten sie die Leistung ihres Söhnchens überschätzt, vermieden werde. Das Gedicht ist ein recht frostiges, aus hohlen Phrasen zusammengesetztes Machwerk. Auf dem unteren Teile des Sockels sind zwei griechische Epigramme beigefügt, die das dichterische Genie des jungen Maximus preisen, während das eine auch berichtet, der Knabe sei an Krankheit und Schwäche gestorben, weil er weder des Morgens noch des Abends von der Beschäftigung mit den Musen abgelassen habe. Die Porträtfigur des mit Tunica und Toga bekleideten Maximus, die innerhalb der in die Fassade eingetieften Nische angebracht ist, stimmt vortrefflich zu den in den Inschriften erhaltenen Angaben. Dieses verwelkte Gesichtchen mit seinem abgespannten Ausdruck vergegenwärtigt in der deutlichsten Weise die jammervolle Existenz eines geistig überanstrengten und physisch heruntergekommenen Wunderkindes.

C. L. Visconti il sepolcro del fanciullo Q. Sulpicio Massimo, Roma 1871. Cioffi inscriptiones latinae et graecae cum carmine graeco extemporali Q. Sulpicii Maximi, Romae 1871. Bull. dell' Inst. 1871 p. 98—115. Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 2012.

In der Mitte des Saales:

939 **Statue, ein Mädchen, eine Binde um das Haupt windend, die sog. esquilinische Venus.**

Über die Fundumstände vgl. n. 930—932. Ergänzt die Nasenspitze.

Das Mädchen ist beschäftigt, eine breite Binde um das Haupt zu winden. Die rückwärts greifende L. hebt die am Hinterkopfe befindliche Haarmasse in die Höhe, während die R. den Zeugstreifen hält, der bereits einmal um das Haupt gewunden ist und nunmehr zunächst um den unterhalb des Schopfes liegenden Teil des Schädels geschlungen werden soll. Der daneben stehende schlanke, mit einer Uraiosschlange verzierte Krug und das darüber gelegte Gewand lassen darauf schließen, daß das Mädchen soeben aus dem Bade kommt oder sich zu einem Bade vorbereitet. Der viereckige Gegenstand, auf dem der Krug steht, scheint ein Toilettenkästchen zu sein. In den Blumen, mit denen die vom Gewande unbedeckte Seite dieses Gegenstandes gefüllt ist, hat man vermutlich eine ziselierte Metallarbeit zu erkennen, ähnlich derjenigen runder goldener Broschen, die sich in etruskischen Gräbern aus dem 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. finden.

Die Statue ist das Produkt einer eklektischen Kunstrichtung, die dem letzten Jahrhundert v. Chr. oder dem ersten unserer Zeitrechnung anzugehören scheint. Als Grundlage für die Gestaltung des Kopfes und der Büste diente offenbar ein griechisches Original aus der Mitte des 5. Jahrhunderts. Das Gesicht erinnert in den zu hoch stehenden Ohren und dem stark entwickelten Kinne, die Büste durch ihre Breite und die weit auseinandergerückten Brüste noch an archaische Typen. Dagegen ist die Behandlung des Unterkörpers vollständig naturalistisch. Dieser Naturalismus tritt mit besonderer Schärfe in der starken Fettablagerung hervor, die zwischen den Brüsten und dem Nabel sichtbar ist, wie in der Bildung der Beine, die im Vergleich mit dem Oberkörper zu massig und in den Knöchelpartien geradezu plump erscheinen. Offenbar hat der Bildhauer bei der Ausführung dieser Teile die Formen eines Modells unverschönert wiedergegeben. Auch hat diese Art von Naturalismus nicht das Geringste gemein mit den Zügen frischer Naturbeobachtung, wie wir sie öfters überraschend lebendig an Werken aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. finden. Wohl zu vergleichen ist dagegen die unvermittelte Pfropfung einer archaischen Büste auf einen hellenistischen Körper bei der weiblichen Figur in der sog. Orest-Elektra-Gruppe zu Neapel und die Einmischung naturalistischer Details in ein archaisches Vorbild an der von Stephanos signierten Jünglingsstatue in der Villa Albani (n. 1846). Übrigens widerspricht diese starke Individualisierung der Formen auch der früher geläufigen Be-

nennung der Figur als Aphrodite. Man hat vergebens versucht, sie wegen der Uraiosschlange, die den Krug verziert, in eine Reihe mit alexandrinischen Darstellungen der Aphrodite zu rücken. Die Formen tragen dort niemals in dem Grade, wie hier, den Stempel der Abhängigkeit vom Modell; die eigentümliche, bewußt genierte Stellung der Beine widerspricht zu stark dem Wesen der Göttin, und mit dem Motive des polykletischen Diadumenos (n. 1034), das in jenen alexandrinischen Aphroditegestalten vielfach nachwirkt, hat das der kapitolinischen Statue nur gegenständliche Verwandtschaft. Die Fassung des Motives ist hier eine wesentlich abweichende. Mit Recht hat man dagegen die Gestalt der Atalante auf einem attischen Krater aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. verglichen, dessen Malereien die Vorbereitung zu dem Wettlaufe der Jungfrau mit Hippomenos darstellen. Da sehen wir Atalante, wie sie ihr Haar mit einem Tuch umwindet, damit es bei der Bewegung des Laufens nicht ihr Haupt umflattere (Fig. 27). Ein Mißgriff aber war es, nun auch den gleichen Namen für die Statue vorzuschlagen, deren Körper wahrhaftig nicht dem Bilde einer Jungfrau entspricht, die mit den Helden ihres Alters in den athletischen Künsten wetteifern konnte; ebensowenig freilich will dieser Körper für die Taucherin Hydna (Paus. X 19, 1) passen, die man kürzlich in der Statue hat erkennen wollen und bei der auch die Sandalen unverständlich blieben. Endlich wäre doch bei diesen Deutungen zu erklären, wie der Kopist darauf verfallen konnte, der Figur ein so seltsames Beiwerk, wie diesen Krug und diesen Kasten, zu geben. So, wie die Statue jetzt vor uns steht, ist es jedenfalls kaum möglich, etwas anderes in ihr zu erkennen, als ein dem Isisdienst ergebenes Mädchen. Die an dem Kruge angebrachte Uraiosschlange gehört zu den Symbolen der ägyptischen Göttin. Gerade während der Zeit nun, in der wir die Ausführung der Statue angenommen haben, wurden der Kultus der Isis und die damit verbundenen Weihen in Rom von der eleganten und galanten Welt eifrig gepflegt. Ferner wissen wir, daß Bäder und Waschungen bei den ägyptischen Weihen eine hervorragende Rolle spielten. Vielleicht lag demnach nichts anderes in der Absicht des Bildhauers, als ein Mädchen darzustellen, das sich vor einer derartigen Weihe zu einem Bade anschickt und sein Haar, damit es dabei nicht benetzt werde, mit einer Binde umwickelt.

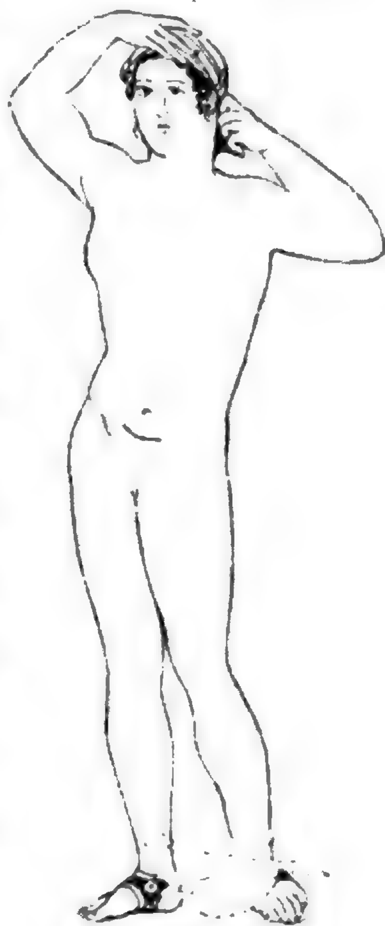
Fig. 27.

Bull. comunale III (1875) T. III—V p. 16—28; XVIII (1890) T. III, IV 1 p. 48—56. Gazette archéologique 1877 pl. 23 p. 138—152. American Journal of Archaeology III pl. I n. 3 p. 12—13. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 305. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 686 Fig. 359. Reinach répertoire II 1 p. 364 n. 2. Helbings Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel I Heft 4 T. 4 p. 1f. Joubin la sculpture grecque p. 175 ff. Fig. 61, 63. Lermann altgriech. Plastik p. 175 ff. Abb. 67. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 148. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Serie II n. 481, 482 p. 36. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 633 Anm. 1. Strena Helbigiana p. 297. Klein Geschichte d. griech. Kunst I p. 396f. Sitzungsberichte d. bayer. Akad. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) 1907 p. 216ff. Jahreshefte d. österr. Instituts X (1907) p. 141ff. XII (1909) p. 101 Anm. 2. Münchener Jahrbuch 1910 I p. 4. — Vgl. über den Kult der Isis in Rom Fr. Cumont die orientalischen Religionen im röm. Heidentum (übers. von Gehrich) p. 108 f.

Garten.

940 **Hund aus grünem Serpentin** (lapis ophites, verde ranocchia).

Gefunden in der Villa Caserta unweit des sog. Auditoriums des Maecenas.

Bull. comunale VIII (1880) T. XX p. 207 n. 2. Vgl. Notizie degli scavi 1877 p. 85.

Eingemauert in die links anstoßende Hauswand:

941 **Fragmente eines antiken Planes der Stadt Rom** (forma urbis Romae).

Sie wurden unter Pius IV. (1559—1566) hinter der Kirche Ss. Cosma e Damiano gefunden und gelangten zunächst in den Besitz des Kardinals Alessandro Farnese. Nachdem sie über hundert Jahre unbeachtet in den Kellern des Palazzo Farnese gelegen hatten, wurden sie 1673 von Bellori zum erstenmal publiziert, 1742 von Benedikt XIV. erworben und in das von diesem Papste gegründete kapitolinische Museum gebracht, wo sie in die Wände des Treppenhauses eingemauert wurden. Weitere antike Fragmente des Planes fand man in den letzten Jahrzehnten zu wiederholten Malen (1867, 1882, 1885) auf dem Forum und in seiner Nähe; 188 kleine Splitter kamen 1888 hinter dem Palazzo Farnese beim Abreißen einer Mauer zutage, in die sie im 17. Jahrhundert verbaut worden waren. I. J. 1903 wurden die Fragmente aus den Wänden des kapitolinischen Museums wieder herausgebrochen und mit den übrigen im Konservatorenpalast vereinigt. Man ließ auf die Gartenwand einen Plan in der dem antiken Plane entsprechenden Größe malen und setzte in diesen die Fragmente ein, deren Platz sich mit Sicherheit bestimmen ließ.

Der Plan geht auf eine im Anfange der Kaiserzeit unternommene große Vermessung der Stadt zurück. Das Exemplar, dessen Fragmente hier vereinigt sind, ist unter der Regierung des Septimius Severus und Caracalla, zwischen 203 und 211 n. Chr., ausgeführt. Es war angebracht an einer Außenwand des Templum sacrae Urbis, einer Art von Katasterarchiv, das von Vespasian erbaut und von Septimius Severus wieder hergestellt wurde. Reste dieses Baues sind noch jetzt in dem hinteren, rechteckigen Teile der Kirche Ss. Cosma e Damiano erhalten. Der Plan hatte eine Breite von ungefähr 20, eine Höhe von gegen 15 Metern. Da das Reduktionsverhältnis etwa 1 : 250 anzusetzen ist, umfaßte er ein Areal von ungefähr 1875 Hektaren. Die Orientierung war nicht, wie bei modernen Karten und Plänen, so, daß der Norden, sondern der Süden den obersten Platz einnahm. Die Darstellungsweise entspricht unserer

jetzigen Grundrißzeichnung. Doch finden sich daneben, wie ähnlich auf mittelalterlichen Plänen, auch einige aufrißmäßige Zeichen, am häufigsten W zur Angabe von zweiläufigen Treppen und ⌒, das Bogenwölbungen von Toren, Wasserleitungen und ähnlichen Bauten bezeichnet. Der Originalplan, der nicht nur den Lauf der Straßen angab, sondern auch, wenigstens von den öffentlichen Gebäuden, detaillierte Innendarstellungen enthielt, muß eine verhältnismäßig hochstehende Leistung altrömischer Vermessungskunst gewesen sein. Hingegen läßt die Genauigkeit des im Anfange des 3. Jahrhunderts ausgeführten Exemplares zu wünschen übrig, da die Steinmetzen ihre Vorlage nicht selten mißverstanden oder flüchtig kopiert haben.

Forma urbis Romae regionum XIIII ed H. Jordan (Berolini 1874), wo p. 4ff. die ältere Literatur zusammengestellt und kritisch besprochen ist. Vgl. Arch. Zeitung XXXIII (1875) p. 52. Bull. comunale 1886 p. 270. Römische Mitteilungen VI (1889) p. 79, p. 228. Elter de forma urbis Romae, diss. I, II (Bonnae 1890, 1891). Rheinisches Museum n. F. XLIX (1894) p. 421.

In dem rückwärtigen Teile des Gartens:

942 **Silen mit Schlauch.**

Gefunden auf der Via di Porta S. Lorenzo bei dem Monte della Giustizia.

Dieser Silen hat auch in antiker Zeit als Brunnenfigur gedient (vgl. n. 340, 1175, 1176). Er entspricht, abgesehen davon, daß die Stellung der Extremitäten vertauscht ist, den zum Teil noch erhaltenen Silenstatuen, die an der Skene des athenischen Dionysostheaters als Stützfiguren dienten, und scheint somit nach einem verlorenen Pendant dieser Statuen kopiert. Die Doppelrolle, auf die sich die L. stützt — der Rollenschnitt war nur durch Farbe angegeben —, ist keine Buchrolle, wie man gemeint hat, sondern eine jener wollenen Binden, wie sie zum Schmuck der Heiligtümer verwendet wurden.

Bull. comunale III (1875) T. XIV, XV 1 p. 135—139. Reinach répertoire II 1 p. 58 n. 2. Birt die Buchrolle i. d. Kunst p. 126 Abb. 69, 70. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 201. Die Skene des Dionysostheaters: Mon. dell' Inst. IX 16, Ann. 1870 p. 97ff.

943 **Gruppe, Kampf zwischen einem Panther und einem Eber.**

Gefunden an der aurelianischen Stadtmauer zwischen Porta S. Lorenzo und Porta Maggiore.

Der Panther ist durch den kräftigen Anlauf des Ebers niedergeworfen worden und beißt sich, während der Eber über ihn hinwegschießt, in den Hals seines Gegners ein. Die Gruppe ist vortrefflich erfunden und gibt namentlich den Gegensatz zwischen der ungelenken Kraft des Ebers und der Gewandtheit des Panthers in sehr bezeichnender Weise wieder. Hingegen läßt die Ausführung zu wünschen übrig.

Notizie degli scavi 1884 p. 189. Bull. comunale XII (1884) p. 258 n. 9.

Links auf einer Bodenerhöhung:

944 **Marmorgruppe, Löwe und Pferd.**

Die Angabe des Flaminio Vacca (Berichte d. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1881 p. 75 n. 71), daß diese Gruppe unter Paul III. (1534—1550) in dem Bache Almo zwischen der Porta und der Basilica di S. Paolo gefunden sei, ist unrichtig. Vielmehr stand sie bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts auf der Treppe des alten Kapitolspalastes an einer Stelle, von der aus die Todesurteile verkündet wurden und die wegen der daselbst befindlichen Gruppe „loco del lione" hieß (Röm. Mitt. VI p. 6—10, p. 28, p. 49. Vgl. Jahrbuch VI p. 167 n. 72). Ergänzt am Pferde der Kopf mit dem Halse, alle vier Beine, der Schwanz, am Löwen die Hinterbeine und der Schwanz; außerdem die Plinthe.

Die Gruppe stellt einen Löwen dar, der ein Pferd, das er soeben ereilt hat, zerfleischt. Die Komposition ist von wunderbarer Kraft und Klarheit, die Ausführung nur dekorativ. Leider hat die Oberfläche stark durch Wasser gelitten. Der Stil erinnert stark an den der Tierfiguren auf dem Friese des pergamenischen Altares.

De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 79. Barbault les plus beaux monuments de Rome pl. 61. Montagnani II 124. Righetti I 153. Röm. Mitteil. VI (1891) T. I p. 6—10. Reinach répertoire II 2 p. 744 n. 2. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 118 n. 3.

Im Grunde des Lorbeergebüsches hinter dieser Gruppe:

945 **Fragment einer Statue des Marsyas.**

Gefunden in der Villa Caserta unweit des sog. Auditoriums des Maecenas.

Erhalten ist der Oberkörper ohne die Arme, die besonders gearbeitet und angesetzt waren. Die Aktion ergibt sich aus dem Erhaltenen deutlich: der Silen, kenntlich an den tierischen Ohren, blies die Doppelflöte und drehte sich dabei im Tanze um die eigene Achse. Wir werden die gleichen Motive an einer Statue der Galleria Borghese (n. 1564) finden; während aber die Formen hier einfach und flächig gehalten sind, sehen wir sie dort in barocker Übertreibung; besonders an dem Kopfe bringt sich die technische Virtuosität des Bildhauers auf das widerlichste zur Geltung. Augenscheinlich ist uns in dem kapitolinischen Fragment ein treues Abbild des Originales, in der borghesischen Statue eine spätere Umarbeitung erhalten. Früher hat man diese Umarbeitung der hellenistischen Zeit zugeschrieben. Richtiger wird es sein, sie erst der späteren römischen Kaiserzeit zuzumuten; man darf wohl als entsprechende Leistungen die Kentauren der aphrodisischen Künstler Aristeas und Papias nennen (n. 861, 862). Das Original wird man, nach dem kapitolinischen Fragment zu urteilen, am richtigsten in den Beginn der hellenistischen Zeit datieren, seinen Künstler unter den Schülern des Lysipp zu suchen haben. Dargestellt war Marsyas im Wettstreit mit Apollon. Mit den beiden anderen, zeitlich nahestehenden Marsyastypen (n. 777 und 951) hat dieser keine nähere Verwandtschaft, doch sei erwähnt, daß unser Fragment in nächster Nähe von dem Marsyas n. 951 gefunden wurde.

Bull. comunale V (1877) p. 266 n. 1. VIII (1880) T. XIX p. 206 n. 1. Moderner Cicerone Rom I p. 403 f.

Sala degli Orti Mecenaziani.

946 **Relief, Bakchantin.**

Gefunden 1875 in der vormaligen Vigna Magnani, deren Terrain im Altertum nach einer unzureichend begründeten Hypothese zu den Gärten des Kaisers Licinius Gallienus gehört haben soll.

Das Relief stellt eine Mänade dar, die im bakchischen Rasen ein Böcklein zerstückt hat und vorwärts taumelt, indem sie mit dem längs des Kopfes zurückgelegten Arm das Messer und einen Zipfel ihres Mantels, in der gesenkten L. das Hinterteil des zerstückten Tieres hält, eine Figur, die von den neuattischen Reliefarbeitern unendlich oft wiederholt worden ist (vgl. n. 950, 1397). Ihre Bewegung erscheint noch gebunden, auch stoßen Ober- und Unterkörper in ihren gegensätzlichen Bewegungen noch unvermittelt aufeinander (die Grenze hat der Künstler geschickt mit dem gefältelten Rande des gegürteten Gewandes verdeckt). Dagegen ist die Behandlung der einzelnen nackten Teile in ihrer Schlichtheit außerordentlich schön. Die eigentümliche Art der Gewandbehandlung kehrte an einer ganzen Reihe von Reliefs und Statuen wieder (vgl. n. 15), deren Originale alle aus einer bestimmten Schule stammen, die in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. geblüht haben muß und an deren Spitze kein geringerer als der große Maler Polygnot gestanden zu haben scheint. Der Stil dieser Schule hat noch zu Lebzeiten des Pheidias auf den der attischen Kunst bestimmend eingewirkt, seine Heimat aber haben wir vielmehr in Nordgriechenland oder Ionien zu suchen. Da der Grund des Reliefs leicht gewölbt ist, hat man es mit Recht für den Teil der Bedeckung einer runden Basis erklärt. Vier entsprechende Platten mit vier anderen, stilistisch entsprechenden Mänadenfiguren befinden sich im Museum von Madrid. Die ganze Basis, die einen Dreifuß oder eine Statue des Dionysos getragen haben mag, war also mit einem Reigen tanzender Mänaden umgeben. Die Arbeit der kapitolinischen Platte ist so vorzüglich, daß man wohl daran denken könnte, es sei uns in ihr ein Teil des Originales erhalten, wenn nicht an einer Stelle links unten die Trennung von Mantel und Chiton versäumt wäre und der Zuschnitt der Seitenränder einen nachlässigen Eindruck machte. Den üblichen Produkten der sog. Neuattiker und auch den Madrider Platten ist die hiesige an künstlerischer Qualität der Ausführung jedenfalls weit überlegen. Vgl. n. 1521.

Bull. comunale III (1875) T. XII 2 p. 127. Winter im 50. Berliner Winckelmannsprogramm (1890) T. I p. 97 ff. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 648 Fig. 340. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 154—155, p. 157. Deutsche Literaturzeitung 1891 p. 506. Furtwaengler Meisterwerke p. 31 Anm. 5, p. 203. Notizie d. scavi 1908 p. 445 ff. — Die Madrider Platten: 50. Berl. Winckelmannsprogramm a. a. O. T. II—III. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1683—86. Moderner Cicerone Rom I p. 406 f.

947 Mittelmäßig ausgeführte **Statue des Eros** (?).

Gefunden auf dem Esquilin bei der Via Merulana. Ergänzt die Nase, der l. Arm, die Kithara, die r. Hand nebst dem unteren Teile des von ihr gehaltenen, als ein Plektron restaurierten Attributes, das r. Bein vom Knie abwärts, die obere Hälfte des l. Oberschenkels, die untere des l. Unterschenkels — doch ist der Fuß zum größten Teile antik — Stücke des Stammes. Der abgebrochene Kopf ist sicher zugehörig, jedoch in falscher Haltung aufgesetzt.

Der Ergänzer hat das am r. Handgelenk erhaltene Ende eines Attributes für den oberen Teil eines Plektron gehalten und demnach eine Kithara im l. Arme zugefügt. Man hat die Berechtigung dieser Restauration bestritten wegen der Größe des vermeintlichen Plektrons. Nun sind aber tatsächlich diese Instrumente, die zum Anschlagen der Saiten dienten, auf späteren Reliefs von auffallender Größe. Anderseits ist es richtig, daß bei einer Fackel, die man in dem Attribute vermutet hat, die Verdickung des oberen Endes ganz ungewöhnlich wäre. Die Figur ist eine schlechte, späte Wiederholung des Erostypus n. 183. Da ihr die Flügel fehlen, wäre es möglich, der Bildhauer habe den Typus zu einer Darstellung des jugendlichen Apollo verwenden wollen; doch ließe sich das Attribut der Kithara auch bei einem Eros rechtfertigen. Die Flügel derartiger Gestalten haben die Kopisten mehrfach weggelassen.

Bull. comunale V (1877) T. XVI, T. XVII 1 p. 135—145. Reinach répertoire II 1 p. 94 n. 3. Collignon les statues funéraires p. 333 f. Fig. 212. Vgl. Bull. comunale IV (1876) p. 214 n. 7. Bull. dell' Inst. 1877 p. 151 ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 542. Amelung Vatikan-Katalog II p. 410.

948 (75) **Statue des Herakles.**

Ihre Fragmente fanden sich, in eine mittelalterliche Mauer verbaut, auf dem Esquilin an der Grenze zwischen der Villa Palombara und der Villa Caserta.

Wir sehen einen bärtigen Mann, der, den Kopf aufwärts richtend, heftig ausfällt und den wir nach seinem Typus mit großer Wahrscheinlichkeit für Herakles erklären dürfen. Mit der R. schwang er vermutlich die Keule, während der l. Arm emporgestreckt war, sei es der Deckung halber, sei es um einen Gegner zu packen. Eine derartige Bewegung würde bei dem Kampfe des Herakles mit den Rossen des Thrakers Diomedes ganz am Platze sein und die Beziehung der Statue auf diese Tat darin eine Stütze finden, daß an derselben Stelle Fragmente dreier Pferdefiguren entdeckt wurden, von denen die eine einigermaßen vollständige neben dem Herakles aufgestellt ist. Doch widerspricht die ruhige Stellung dieses Pferdes der Annahme, daß es zu einer Gruppe gehört habe, die jenen Kampf darstellte. Außerdem ist seine Ausführung ungleich geringer als die der Heraklesstatue. Diese scheint nach dem Typus des Kopfes wie nach dem Stile, der noch eine gewisse Strenge bekundet, auf ein vorlysippisches Original zurückzugehen.

Bull. comunale VIII (1880) T. IX, X p. 153—161 (vgl. I 1872 p. 292 n. 35). Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 352. Reinach répertoire II 2 p. 540 n. 2. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 87. Vgl. Roscher Lexikon der griech. und röm. Mythologie I p. 2172.

949 Kopf einer Amazone.

Gefunden 1874 auf dem Esquilin neben dem sog. Auditorium des Maecenas. Ergänzt die Nasenspitze.

Der vortrefflich ausgeführte Kopf gehörte zu einer Statue des Typus, der am besten durch n. 852 vertreten ist.

Jahrbuch des arch. Instituts I (1886) p. 18 n; XII (1897) T. 3 p. 84. Furtwaengler Meisterwerke p. 294 Anm. 2.

950 Rhyton als Dekoration eines Springbrunnens.

Gefunden im Mai 1875 auf dem Esquilin in der vormaligen Villa Caetani. Ergänzt an der Chimaira der größte Teil der Hörner, Ohren und Vorderbeine, die zwei hinteren Drittel der Flügel.

Das auf einem Büschel starkblätteriger Wasserpflanzen ruhende Rhyton endet unten in eine Chimaira und ist an dem oberen Teile mit Reliefs geschmückt, die drei tanzende Bakchantinnen neben einem Krater darstellen. Da sich der Krater auf der Rückseite des Rhytons befindet, hat ihn der Bildhauer nur in der Silhouette ausgearbeitet. Das Wasserrohr griff auf der unteren Seite der Plinthe ein und mündete vorn oberhalb der Blätter, wo man die Öffnung wahrnimmt. Die auf der Plinthe angebrachte Inschrift macht als Bildhauer den Athener Pontios namhaft, der nach dem Stile des Rhytons wie nach den Buchstabenformen der Inschrift während des 1. Jahrhunderts der Kaiserzeit tätig gewesen sein muß. Wie es die damaligen attischen Künstler zu tun pflegten, hat er die Motive, die er zur Darstellung brachte, aus der älteren Entwicklung entlehnt. Es gilt dies auch für die Figuren der drei Bakchantinnen, deren Erfindung in das 5. Jahrhundert hinaufreicht und von denen die eine unter n. 946 besprochen wurde. Das Horn ist bis zu zwei Drittel seiner Tiefe ausgehöhlt. Die hierdurch gewonnene Öffnung wird dazu gedient haben in dem Rhyton Blumen zu pflanzen, die mit ihren mannigfaltigen Formen und Farben einen reizvollen Gegensatz zu der tektonischen Strenge des Behälters bildeten.

Bull. comunale III (1875) T. XII 1, T. XIII p. 118—134. Reinach répertoire II 2 p. 700 n. 5. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 68. Vgl. Loewy Inschriften griech. Bildhauer n. 339. Hauser die neuattischen Reliefs p. 3, p. 8 n. 2, p. 115, p. 187.

951 (46) Statue des Marsyas.

Gefunden auf dem Esquilin unweit des sog. Auditoriums des Maecenas. Ergänzt die vorderen Hälften beider Unterarme, das den Nabel umgebende Stück des Bauches, das l. Bein von etwas über dem Knie abwärts, der r. Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Marsyas ist an einem Baume aufgehängt und sieht, indem er den Kopf in schmerzlicher Ermattung abwärts neigt, der Schindung entgegen, die ihm bevorsteht, weil er es gewagt hat, gegen Apoll den Wettkampf aufzunehmen. Wir kennen zwei statuarische Typen des

aufgehängten Marsyas, die jedoch untereinander nahe verwandt sind. Sie unterscheiden sich einerseits durch das Material, in dem sie von den antiken Bildhauern zur Darstellung gebracht wurden. Die Wiederholungen des einen Typus sind durchweg aus weißem (vgl. n. 1925), die des anderen, zu denen die kapitolinische Statue gehört, aus dem von rötlichen Schwaden durchzogenen phrygischen Marmor gearbeitet, den die Italiener paonazetto nennen. Hinsichtlich der Anlage des Marsyas weichen die beiden Typen nur wenig voneinander ab. Vielmehr beschränkt sich der Unterschied vorwiegend auf die Individualisierung. Die Figuren aus phrygischem Marmor bekunden im Vergleich mit den aus weißem Marmor gearbeiteten Exemplaren eine erhebliche Steigerung des pathologischen Elementes und, was damit eng zusammenhängt, der naturalistischen Charakteristik. Die Qual, der Marsyas unterliegt, ist in der Behandlung des Körpers wie in dem Ausdrucke des Kopfes schärfer hervorgehoben und die Modellierung der nackten Teile eine detailliertere. Ohne Zweifel haben wir hieraus auch die Wahl des Materials zu erklären; denn die rötlichen Schwaden des phrygischen Marmors sollen offenbar in naturalistischer Weise die Blutstockung vergegenwärtigen, die durch die Zusammenschnürung der Extremitäten in dem Körper hervorgerufen wird.

In engem Zusammenhange mit dieser Darstellung steht die unter dem Namen des Schleifers bekannte, Florentiner Statue, die einen Skythen im Begriffe sein Messer zu wetzen darstellt. Sie zeigt verwandte Eigentümlichkeiten wie die unter n. 884 und 1302 besprochenen Gallierstatuen und darf wie diese für eine pergamenische Kopie nach einem Original aus der Zeit des Königs Attalos I. (241—197) v. Chr. erklärt werden. Alle Archäologen sind darüber einig, daß dieses Original keine Einzelfigur war, sondern daß der Skythe als Vollstrecker der dem Marsyas bevorstehenden Strafe mit einer Figur des aufgehängten Marsyas und vermutlich auch mit einer Apollonfigur eine Gruppe bildete. Fragen wir, ob der eine oder der andere der beiden Marsyastypen, von denen Wiederholungen erhalten sind, zu jener Gruppe gehört haben kann, so kann einzig der rote Typus in Betracht kommen, schon aus dem Grunde, weil nur bei ihm eine Reaktion auf den knirschenden Laut des Messers in dem einseitig verzogenen Munde des Marsyas kenntlich ist. Aber auch in stilistischer Hinsicht ist kein Zweifel möglich; nur der rote Typus entspricht in der Behandlung der Formen und der Haare den Werken, die wir mit Sicherheit der ersten pergamenischen Kunst zuschreiben können, während der weiße Typus eine ältere hellenistische Stilstufe repräsentiert. Wenn man eingewendet hat, daß der Schleifer einen breiteren, weicheren Stil zeige als die Wiederholungen des roten Typus, so ist dagegen einzuwenden, daß wir nicht wissen können,

ob der Kopist des Schleifers nicht sein Original bis zu einem gewissen Grade umgemodelt habe (auch hat die Statue durch moderne Politur gelitten). Weiter ließe sich auf die großen stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Bestandteilen der großen Galliergruppe hinweisen; es wäre nicht ausgeschlossen, daß auch an der Marsyasgruppe verschiedene Künstler gearbeitet hätten. Man hat gemeint, diese sei, wie die Galliergruppe, in Bronze ausgeführt gewesen. Das ist möglich, läßt sich aber aus dem Stil der Figuren nicht mit Sicherheit ableiten. Nimmt man es an, so müßte man auch voraussetzen, erst die Kopisten des pergamenischen Typus seien auf die Verwendung des roten Marmors verfallen. Weshalb sollte man aber dann dem andern Typus diese billige Verstärkung des Effektes vorenthalten haben?

Bull. comunale VIII (1880) T. XVII—XX p. 198—206 (vgl. IV 1876 p. 213 n. 14). Overbeck Kunstmythologie IV p. 476 n. 2, p. 478—481; Atlas XXVI 24. Amelung Führer durch die Florentiner Antiken n. 87 Abb. 15. Reinach répertoire II 1 p. 56 n. 4. Löwy griech. Plastik p. 118 u. 123 T. 141, 242 u. 152, 263. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1415. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II⁴ p. 382. Löwy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 28. Monuments Piot VI 1898 p. 145 ff. T. XIII. Klein Geschichte d. griech. Kunst III p. 58 f. Winter Altertümer von Pergamon VII p. 128 ff. T. XXVI (sitzender Apollon).

952 **Statuette einer jugendlichen Heilgöttin.**

Gefunden 1874 im Terrain der vormaligen Villa Caserta, unweit des sog. Odeums des Maecenas. Ergänzt der r. Arm, die l. Hand mit dem Globus, mancherlei Stücke am Gewande, der vordere Teil des l. Fußes mit dem darunter befindlichen Stücke der Plinthe.

Da auf der Plinthe neben dem l. Beine eine jener Kapseln (scrinium) angebracht ist, deren sich die Alten zur Aufbewahrung von Schriftrollen bedienten, und dieser Gegenstand von der antiken Kunst vielfach zur Charakteristik literarischer Größen verwendet wurde, hatte ein Gelehrter in der Statuette das stark idealisierte Porträt einer griechischen Dichterin erkennen wollen und angenommen, die L. habe eine Lyra, die R. ein Plektron gehalten. Von dieser Voraussetzung ausgehend, hat dann ein anderer Forscher geltend gemacht, der Stil der Statuette weise auf ein attisches Original aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurück, und infolgedessen vermutet, daß dieses Original eine Statue der böotischen Dichterin Korinna gewesen sei, die Tatianus als ein Werk des zu jener Zeit tätigen athenischen Bildhauers Silanion (vgl. n. 261) anführt. Doch bedürfen diese Vermutungen keiner besonderen Widerlegung, da sich die richtige Ergänzung und Deutung auf das schlagendste durch den Vergleich mit einer im Louvre befindlichen Statuette ergeben hat, die denselben Typus reproduziert wie die kapitolinische. Auf ihrer Brust ist das Fragment eines Schlangenleibes erhalten. Das läßt darauf schließen, daß die Jungfrau in der R. eine Schlange die vermutlich um den Unterarm gewickelt war, und in der L. eine Schale hielt, nach der die Schlange ihren Kopf

richtete. Wir haben demnach in dieser Figur eine jugendliche Heilgöttin zu erkennen und als Inhalt der neben ihr angebrachten Kapsel Rezepte oder medizinische Schriften anzunehmen. Das gleiche Attribul findet sich gelegentlich auch neben Asklepiosstatuen, dürfte übrigens nur eine Zutat des Kopisten sein.

Bull. comunale VI (1878) T. I p. 3—9. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 143, 144. Furtwaengler Sammlung Somzée p. 27—28. Klein Praxitelische Studien p. 32ff. S. Reinach répertoire de la statuaire II 2 p. 305 n. 6. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 134. Vgl. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 71, 88. Die Statuette im Louvre: Klein a. a. O. p. 34 Fig. 9. S. Reinach a. a. O. p. 662 n. 3. Vgl. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 295, wo das fragmentierte Scrinium neben dem Asklepios als solches nicht erkannt ist.

Saal der Bronzen:

953 Bronzener Porträtkopf.

Er wurde 1564 vom Kardinal Pio Ridolfo von Carpi der Stadt Rom geschenkt (Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 209. Röm. Mitt. VI, 1891, p. 34). Die Augen sind eingesetzt, die Hornhaut aus einer weißen, die Iris aus einer braun-roten Masse mit schwarzem Rande. Die Einsatzstücke scheinen antik. Die Büste, auf die der Kopf aufgesetzt wurde, ist offenbar im 16. Jahrhundert gearbeitet.

Da das Profil des Kopfes eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des Lucius Junius Brutus hat, das wir durch einen vermutlich von Marcus Brutus geschlagenen Denar und eine Goldmünze des Lucius Pedanius Costa, Unterfeldherrn des Marcus Brutus, kennen, so glaubte man sich früher berechtigt, in dem Kopfe ein Porträt des Mannes zu erkennen, der nach der sagenhaften Überlieferung Rom von der Königsherrschaft befreite. Aber die Ähnlichkeit mit den Münzbildern ist viel zu allgemein, als daß sie eine derartige Bestimmung erlaubte, so vortrefflich auch der Kopf zu dem Bilde zu stimmen scheint, das die römischen Schriftsteller von Lucius Brutus entwerfen. Er zeigt eine gewaltige Energie und unbeugsame Strenge. Aus den tief liegenden Augen, die düster unter den buschigen Brauen hervorblicken, aus dem Munde, dessen Winkel etwas abwärts gezogen sind, aus den Falten, die sich von der Nase herabziehen, wie aus denen, die zwischen den Brauen die Stirnhaut durchschneiden, spricht eine tiefe Melancholie. Auffällig ist an dem Kopfe die unverhältnismäßige Größe und häßliche Bildung der Ohren. Da ähnliche Ohren vielfach an Porträtköpfen aus republikanischer Epoche wiederkehren, scheint dieser Zug eine Eigentümlichkeit des altrömischen Typus gewesen zu sein. Neuerdings hat man allerdings den Kopf unter die griechischen Porträts vom Beginn des 3. Jahrhunderts v. Chr. einreihen wollen. Aber es sind nicht nur die Ohren, die uns in dem Dargestellten einen Römer vermuten lassen. Der Kopf stammt entweder aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert — aber wo war damals in Rom ein heimischer oder zugewanderter Künstler, der ein derartiges Werk hätte schaffen können? — oder aus dem

2.—1. Jahrhundert v. Chr., einer Zeit, in der wieder der Bart auffallen muß, aber nicht unmöglich ist.

Bernoulli römische Ikonographie I p. 20 Fig. 1 (der hier zusammengestellten Literatur sind Montagnani III 2 T. 90 n. 1, 2, Visconti opere varie IV p. 323 n. 91 und Röm. Mitt. VI p. 34 Anm. 100 beizufügen). Furtwaengler-Urlichs Schulausgabe der Denkmäler von Brunn-Bruckmann p. 169. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 445, 446. Petersen vom alten Rom[4], p. 172, Abb. 135.

954 **Der hintere Teil eines kolossalen bronzenen Stieres.**

Gefunden 1850 im Vicolo delle Palme in Trastevere. Vgl. n. 23, 955, 1000.

Wir dürfen uns das ursprüngliche Motiv durch die Reversbilder der Münzen von Thurii (Fig. 28) vergegenwärtigen: der Stier stürmt wütend vorwärts, indem er, zum Stoße bereit, den Kopf senkt und mit dem Schwanze um sich peitscht. Die Komposition und die Ausführung erscheinen gleich vortrefflich. Kleine Gußfehler sind durch eingesetzte Bronzeblättchen verbessert.

Fig. 28.

Bull. dell' Inst. 1850 p. 33—34, p. 110—112.

955 **Bronzenes Pferd.**

Gefunden im April 1849 in Trastevere im Vicolo delle Palme. Vgl. n. 23, 954, 1000.

Das Pferd muß nach der auf dem Rücken angebrachten Öffnung, den zur Befestigung des Zügels dienenden Löchern und der Bewegung der unteren Kinnlade einen Reiter getragen haben. Die Haltung der Ohren, von denen das rechte zurückgelegt, das linke dagegen vorwärts gerichtet ist, läßt deutlich erkennen, daß die Aufmerksamkeit des edlen Tieres durch irgendwelchen Anblick oder Schall erregt wird. Der Reiter, dem dies nicht entgeht, zog, wie sich aus der stark nach rückwärts gerichteten unteren Kinnlade des Pferdes ergibt, den Zügel scharf an, um das Tier im Schritt zu erhalten. Die am l. Hinterschenkel angebrachte Inschrift L . I . XXIIX gibt den Raum (loco primo) an, in dem die Statue aufgestellt war, und die Nummer, die sie in dem Inventare führte, in dem der Inhalt dieses Raumes verzeichnet war.

Der schlanke Leib des Pferdes, der feine, verhältnismäßig kleine Kopf, die Charakteristik der Haut und der nervöse Ausdruck erinnern an die Kunstweise des Lysippos (vgl. n. 23). Außerdem begegnen wir einer verwandten Bildung an dem Pferde einer in Herculaneum gefundenen bronzenen Reiterstatuette Alexanders des Großen, die offenbar zu jenem Meister in naher Beziehung steht. Hiernach scheint die Frage berechtigt, ob nicht das kapitolinische Pferd einen Typus des Lysippos wiedergibt oder zum mindesten auf der Grundlage eines solchen gestaltet ist.

Reinach répertoire II 2 p. 739 n. 5. Amelung Nachwort zu den athenischen Plaudereien über ein Pferd des Phidias von V. Cherbuliez, übers. von J. Riedisser p. 54. Vgl. Bull. dell' Inst. 1849 p. 130, p. 161 —162,1864 p. 10. Braun Ruinen und Museen p. 137 n. 18.

956 **Dornauszieher aus Bronze.**

Die Statue gelante durch die am 15. December 1471 vollzogene Schenkung mehrerer Bronzen seitens Sixtus IV. auf das Kapitol (Revue arch. XLIII, 1882, p. 26, p. 28. Röm. Mitteil. VI p. 14). Wir wissen nicht, ob sie vorher, wie n. 983, beim Lateran gestanden hatte. Der Kopf und der r. Arm sind besonders gegossen und angesetzt. In dem oberen Teile der Brust ist ein großes Stück Bronze ziemlich roh eingesetzt; augenscheinlich handelt es sich in diesem Falle um eine schlecht ausgeführte moderne Ergänzung. Auch im Nacken ist augenscheinlich ein länglicher Streifen dicht unter den Haaren eingesetzt, aber so sorgfältig und fein, daß die Nähte nicht überall verfolgbar und selbst mit Hülfe eines Vergrößerungsglases schwer erkennbar sind. Hier handelt es sich also jedenfalls um antike Stückung. An verschiedenen anderen Stellen bemerkt man antike und moderne Flicken. Die fehlenden Augen waren aus anderen Metallen, etwa die Hornhaut aus Silber, die Pupillen aus Kupfer, oder aus gefärbtem Glasflusse gearbeitet.

Der Künstler ist darauf ausgegangen, ein der Natur abgelauschtes Motiv in möglichst treffender Weise wiederzugeben, und hat auf diese Weise ein Werk geschaffen, das durch seine herbe Einfalt einen eigentümlichen Reiz ausübt, dessen äußere Anordnung aber insofern zu wünschen übrig läßt, als der Betrachter keinen Augenpunkt findet, von dem aus der Gesamtumriß der Figur rhythmisch geschlossen erscheint und das Gesicht gehörig zur Geltung kommt. Doch fragt es sich, ob nicht diese Mängel durch die Aufstellung gemildert wurden, für die der Künstler die Figur ursprünglich berechnet hatte. Es ist bekannt, daß in den griechischen Heiligtümern kleinere Statuen, besonders während der archaischen Periode, vielfach auf Säulen oder Pfeilern aufgestellt wurden. Nehmen wir dies für die in Rede stehende Figur an, dann wirkt sie ungleich befriedigender als auf dem gegenwärtigen Standorte, doch darf man sie anderseits auch nicht zu hoch stellen, da sich dann eine unerfreuliche Unteransicht des linken Schenkels und eine häßliche Verschiebung der Formen ergibt. Man mache die Probe, indem man sich bückt und die Statue von unten betrachtet.

Ein Knabe ist bemüht sich einen Dorn aus dem Fuße zu ziehen. Die gespannte Aufmerksamkeit, mit der er dieser Beschäftigung obliegt, kommt namentlich in dem leicht geöffneten Munde zum Ausdruck. Wenn das lange Haar nicht, wie es bei dem abwärts geneigten Kopfe der Fall sein müßte, über die Wangen herabhängt, sondern an dem Schädel anliegt, so scheint diese Darstellungsweise absichtlich gewählt, damit das Gesicht, das ohnehin bei der Neigung des Kopfes nur wenig hervortrat, nicht auch noch durch das vorfallende Haar bedeckt werde.

Die Statue ist das Produkt einer Kunst, die der freien Entwicklung nahe steht, aber sich noch nicht vollständig von den

Überlieferungen des archaischen Stiles emanzipiert hat. Archaisch wirken noch das streng behandelte Haar, das massige Kinn und die mageren Formen des Körpers, wogegen die Durchbildung des Nackten bereits einen hohen Grad von Naturwahrheit bekundet. Der Kopf ähnelt, namentlich in dem oberen Teile des Gesichts, dem des Apoll aus dem Westgiebel des olympischen Zeustempels; außerdem findet die objektive Weise, in der von dem Künstler ein dem Leben entnommenes Motiv wiedergegeben ist, in den Skulpturen desselben Heiligtums mancherlei Analogien. Doch reichen diese Berührungspunkte nicht aus, um unsere Statue einer jüngeren Entwicklung der gleichen Schule zuzuschreiben, die bei der Dekoration jenes Tempels tätig war. Auch die Versuche, diesen Typus zu der Kunst des Pythagoras in Beziehung zu setzen oder seine Erfindung in Boiotien zu lokalisieren, beruhen auf einer schwachen Grundlage. Gegen die Annahme, daß die Statue in das 5. Jahrhundert v. Chr. zu datieren sei, sind drei Einwände erhoben worden; und zwar hat man behauptet, daß die Anordnung des Haares dem Geiste der aufstrebenden griechischen Kunst zuwiderliefe, die vor allem auf eine getreue Wiedergabe der Natur ausgehe. Aber wir begegnen auf archaischen Denkmälern bisweilen vorwärts geneigten Figuren, an denen das Haar, um das Gesicht freizuhalten, in ähnlicher Weise angeordnet ist wie am Dornauszieher. Ein zweiter Einwand gründet sich auf den genrehaften Charakter der Figur. Da Darstellungen derartiger Motive nur um des Motives willen erst seit der Zeit Alexanders des Großen nachweisbar sind, hat man angenommen, daß der Dornauszieher nicht vor dieser Zeit geschaffen sein könne. Doch schließt das Motiv keineswegs die Möglichkeit aus, daß die Entstehung der Statue durch ein bestimmtes Ereignis oder eine mythische oder historische Überlieferung veranlaßt wurde. Nehmen wir an, daß dies der Fall war, so tritt der Dornauszieher aus dem Kreise des reinen Genres heraus und fügt sich ohne Schwierigkeit in die ältere griechische Kunstentwicklung ein. Mit Recht ist bei dieser Untersuchung an die Gründungssage der ozolischen Lokrer erinnert worden: ihr Ahnherr Lokros verletzte sich den Fuß durch einen Dorn, erkannte hierin die Erfüllung eines ihm zu teil gewordenen Orakels und gründete in der Gegend, in der er durch die Verwundung zurückgehalten worden war, die Städte der Lokrer. Doch sind auch noch andere Vermutungen zulässig, beispielshalber die, daß die Statue als ein Weihgeschenk gestiftet war für die Heilung eines Fußschadens, den der dargestellte Knabe erlitten hatte. Endlich hat man sich an der drei-dimensionalen Komposition der Figur gestoßen, bei der sich keine flächig durchgeführte Hauptansicht erfassen läßt, wie das sonst für Werke des 5. Jahrhunderts charakteristisch ist. Aber es gibt auch andere Ausnahmen von dieser

Regel, und, wie strenge das Motiv hier denn doch in den Einzelheiten durchgeführt ist, lehrt uns ein vergleichender Blick auf eine auf dem Esquilin gefundene Brunnenfigur aus Marmor, die dasselbe Motiv wie der kapitolinische Dornauszieher darstellt, aber mit den gemeinen Formen eines Straßenjungen und in ganz naturalistischer Durchführung. Man hat sie wohl mit Unrecht für eine hellenistische Originalarbeit gehalten; eine solche würde man schwerlich zur Dekoration eines Brunnens verwendet haben. Auch übersteigt das Maß des Geleisteten keineswegs den Grad dessen, was wir einem geschickten Bildhauer etwa der flavischen Zeit zutrauen können. Der im 5. Jahrhundert, vielleicht von einem boiotischen Künstler erfundene Typus wurde hiermit zu einer Genrefigur im eigentlichen Sinne des Wortes umgearbeitet.

Über die alten Stiche: Thode die Antiken in den Stichen Marcantons p. 17. — De Rossi raccolta T. 23. Rayet monuments de l'art antique I p. 35. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 417 Fig. 215. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 321. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II[4] p. 182—184 Fig. 186a, p. 186 Anm. 9—24. Amelung Führer p. 57 Abb. 12. Das Museum, 7. Lieferung des 2. Jahrganges (Text von Kekule). von Reber-Bayersdorfer klass. Skulpturenschatz n. 14? (vgl. dazu Wochenschr. f. klass. Philologie XV 1898 p. 371). Lermann altgriech. Plastik p. 148 f. Abb. 54 u. 54a. Petersen vom alten Rom[4] p. 146 f. Abb. 110. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 164 p. 357 ff. Abb. 93. Weiteres Arch. Zeitung XLI (1883) p. 230 ff. und bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 215. Vgl. Römische Mitteilungen II (1887) p. 102. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien III (1890) p. 46. Athen. Mitt. XV (1890) p. 28, p. 361. Furtwaengler Meisterwerke p. 501 Anm. 2, p. 507 Anm. 5, p. 679, p. 685—686. Röm. Mitt. XII (1897) p. 322. Bulle griechische Statuenbasen (München 1898) p. 33—34. Joubin la sculpture grecque p. 135 ff, Bull. de la société des antiquaires de France 1905 p. 299 ff. Röm. Mitteil. XXII (1907) p. 208 ff. Klein Geschichte d. griech. Kunst I p. 413 ff. p. 470 f. Hinsichtlich der Anordnung des Haares sind z. B. die kauernden Frauen auf der vulcenter Phineusschale (Mon. dell' Inst. X 8) und der sich in sein Schwert stürzende Aias auf einem archaischen Bronzebeschlage (Athen. Mitt. XX, 1895, T. XIV 1, 4 p. 475—477) zu vergleichen. — Über die Beziehung zu boiotischer Kunst vgl. Athen. Mitteil. XV 1890 p. 361. — Die esquilinische Statue: Catalogue of greek sculpture in the British Museum III p. 108 f. n. 1755 T. VIII (mit Angabe älterer Publikationen). Vgl. Furtwaengler a. a. O. p. 685 Anm. 3. Klein a. a. O. III p. 262 ff. Moderner Cicerone Rom I p. 412 f.

957 Bronzestatue eines Camillus.

Sixtus IV. ließ die Figur, die nach einer nicht sicher beglaubigten Überlieferung vorher im Lateran stand, auf das Kapitol bringen (Röm. Mitteil. VI p. 14—15). In den ältesten Beschreibungen wird sie als Zigeunerin (zingara) bezeichnet, offenbar weil man annahm, daß die vorgestreckte R. nach der Hand einer anderen Person greife, um daraus wahrzusagen. Vgl. Revue archéologique XLIII (1882) p. 26, p. 28. Kekulé über die Bronzestatue des sog. Idolino (Berlin 1888) p. 16.

Da auf römischen Reliefs, auf denen Kultushandlungen dargestellt sind, die bei dem Opfer ministrierenden Knaben, die sogenannten Camilli, in ganz ähnlicher Weise wiedergegeben sind (vgl. z. B. n. 152, 893, 1177, 1439, 1523), so dürfen wir auch diese Figur für einen Camillus erklären und annehmen, daß sie auf römischem Boden gestaltet ist. Ihr Eindruck wird dadurch verkümmert, daß die Attribute der Hände verloren gegangen sind. Denken wir uns in der vorgestreckten R. eine Schale, in der gesenkten L. einen Wein-

krug, so gewinnt die Figur an Klarheit und Leben. Die Römer hielten darauf, daß die Camilli schön, von tadellosem Wandel und aus guter Familie waren. Unsere Statue vergegenwärtigt alle diese Eigenschaften in der treffendsten Weise, und man kann gegen sie höchstens den Vorwurf erheben, daß der Ausdruck des lieblichen Kopfes etwas inhaltslos erscheint. Da die Idealfiguren, deren Gestaltung mit Sicherheit der römischen Kaiserzeit zugeschrieben werden darf, für diesen Typus keine Analogie darbieten, so fragt es sich, ob wir nicht darin eine Schöpfung der in dem republikanischen Rom tätigen griechischen Kunst zu erkennen haben. Die Bronzetechnik ist von wunderbarer Sorgfalt und Sauberkeit. Ein Streifen, der aus einer besonderen Legierung mit einem stärkeren Zusatz von Kupfer besteht, reicht von jeder Schulter, vorn wie hinten über die Tunica herab. Dadurch sollten zwei das Gewand durchziehende Purpurstreifen wiedergegeben werden. An den Teilen der Tunica, die auf die Oberarme niederfallen, sind die Nähte angedeutet. An den Rändern der Armöffnungen bemerken wir eine Umsäumung mit überwendlichen Stichen. Auf dem Oberleder der Sandalen sind geschmackvolle Arabesken eingraviert.

Righetti I 33. Montagnani II 87. Kekulé die Gruppe des Menelaos T. III 3 p. 39. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1108 Fig. 1305. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 316. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1561. Furtwaengler Meisterwerke p. 34.

958 **Fuß eines Bronzekolosses.**

Die öfters wiederholte Angabe, daß dieser Fuß bei der Pyramide des Cestius gefunden sei und demnach zu der Kolossalstatue gehört habe, mit der dieses Grabmal geschmückt war, ist falsch. Die Fragmente der Statue des Cestius kamen erst unter Alexander VII. (1655—1667) zutage, während dieser Fuß bereits von Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma (1558) p. 269—270 als auf dem Kapitol befindlich erwähnt wird.

S. Bartoli gli antichi sepolcri T. 63. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 8. Röm. Mitt. VI (1891) p. 19, p. 30.

959 **Bronzener Kolossalkopf eines der Söhne Konstantins des Großen, wahrscheinlich des Konstans.**

Früher im Lateran, mindestens seit 1489 auf dem Kapitol (Ann. dell' Inst. 1877 p. 381—384. Röm. Mitt. VI 1891 p. 14 Anm. 37, p. 30, p. 45, p. 50. Jahrbuch VI p. 167 n. 72).

Wenn man in diesem Kopfe früher bald Otho, Nero oder Domitian, bald Commodus hat erkennen wollen, so bedürfen diese Deutungen heute keiner Widerlegung mehr. Die stilistischen Anzeichen verweisen den Kopf in sehr viel spätere Zeit, die physiognomische Verwandtschaft mit dem Porträt Konstantins des Großen (n. 887) in dessen nächste Nähe. Wahrscheinlich ist einer der Söhne dieses Kaisers dargestellt, am wahrscheinlichsten Konstans, der einzige, der ein den Zügen des Kopfes entsprechendes Alter erreicht hat. Auch hier waren die vertieften Pupillen mit farbigem Email ausgefüllt. Vgl. n. 983.

Franzini Roma ant. p. 113. Montagnani II 128. Atti della Pontif. Accademia rom. di arch. Ser. II Tom. VII (1900) T. III n. IIa. b, p. 175ff. Vgl. Winckelmann Gesch. der Kunst II 2 § 18. Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 211. Braun Ruinen und Museen p. 119 n. 4.

960 **Hand einer kolossalen Bronzestatue.**

Vormals im Lateran, mindestens seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts auf dem Kapitol befindlich (Röm. Mitteil. VI 1891 p. 14).

Die Annahme, daß diese Hand, die ursprünglich den gesondert aufgestellten Globus (l. vom Fenster) gehalten hat, zu demselben Koloß gehört habe wie der Fuß n. 958, wird dadurch widerlegt, daß die Hand auf eine ungefähr anderthalbmal höhere Statue schließen läßt als jener Fuß. Dagegen stammt sie wahrscheinlich von derselben Statue wie der Kopf n. 959.

Ann. dell' Inst. 1877 p. 381—384. Atti della Pontif. Accademia rom. di acch. Ser. II Tom. VII (1900) p. 175.

961 **Bronzener Krater.**

Gefunden unter Benedikt XIII. zu Porto d'Anzo (Antium). Vgl. Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CXXXV n. 35. Ergänzt die Henkel und der Fuß.

Das schön profilierte und geschmackvoll verzierte Gefäß gewinnt ein besonderes Interesse durch die auf dem Rande der Öffnung einpunktierte Inschrift, die besagt, daß König Mithradates Eupator es den Eupatoristen des Gymnasiums geschenkt habe. Dieser Mithradates war offenbar kein anderer als der berühmte König von Pontos († 63 v. Chr.), die Eupatoristen ein gymnastischer Verein, der sich in einer politisch zu Mithradates haltenden Stadt, vielleicht in Athen, gebildet und nach dem Beinamen des Königs benannt hatte. Der Krater wurde ohne Zweifel in einem der Kriege, die Rom gegen Mithradates führte, erbeutet und gelangte infolgedessen nach Antium.

Bottari I p. 48 (der italienischen Ausgabe). Montagnani III 2 T. 92. Righetti I 134. Reinach Mithradate Eupator pl. III p. 288, p. 460 n. 10. Alles weitere im Corpus inscr. Graec. II n. 2278. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. V p. 215. Friederichs-Wolters Bausteine n. 2034.

962 **Bronzenes Lager** (fälschlich als Bisellium ergänzt).

Angeblich gefunden in einem Grabe unweit des alten Amiternum (bei Aquila). Modern das hölzerne Sitzbrett und die Inkrustationen aus Schildpatt.

Das Lager wurde in Fragmenten gefunden, bei deren Zusammensetzung der Restaurator nicht überall richtig zu Werke gegangen ist. Die horizontalen Leisten müßten beträchtlich länger sein, der Größe eines erwachsenen Menschen entsprechend. Ihre Beschläge, die jetzt in der Mitte der Vorder- und Rückseite zusammenstoßen, müßten hier für eine gewisse Strecke das Holzwerk freiliegen lassen; sie sind nur zur Verstärkung der Ecken bestimmt. Die Lehnen dürften nicht

auf besonderen Unterlagen befestigt sein, sondern müßten jederseits mit der unten eingeschweiften Schmalseite auf den breiten tellerartigen Gliedern oberhalb der vier Beine aufliegen. Zwischen ihnen, getragen von quergespannten Gurten, lag die Matratze, während man gegen die schräg ansteigende Fläche der Lehnen lose Kissen legte. Diese Rekonstruktion, die man aus antiken Darstellungen erschließen konnte, hat sich durch neuere Funde vollkommen bewahrheitet. Daß der unter dem Sessel befindliche Schemel zu dem Lager gehört, ergibt sich deutlich aus der Übereinstimmung seiner Ornamente mit denen der oberen Sesselleiste, wie aus den geflügelten Sphinxen, die den Schemel abschließen und anderseits als tragende Glieder in die Sesselstützen eingefügt sind. Wenn sie dort aufrecht sitzen, hier dagegen liegen, so erklärt sich dieser Unterschied daraus, daß sie dort nichts zu tragen haben, hier durch die auf ihnen lastenden tektonischen Bestandteile niedergedrückt werden.

Offenbar sind diese Möbel im 1. Jahrhundert der Kaiserzeit gearbeitet, voraussichtlich nach dem Muster der lecti Boethiaci, einer besonderen Art von Speisesofas, deren Ausbildung man dem berühmten Erzbildner und Toreuten Boethos von Chalkedon zuschrieb, einem Künstler, der vom Ende des 3. bis gegen die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. tätig war (vgl. n. 867). Der sehr sorgfältig in Silber und Kupfer ausgeführte Intarsiaschmuck entspricht den besten Produkten dieser Art, die sich in Pompei gefunden haben. Die auf den beiden mutmaßlichen Seitenlehnen angebrachte Dekoration stellt in arabeskenhafter Weise Szenen aus bakchischem Kreise dar. Auf der links angebrachten Lehne: Zwei Satyrn weinlesend; es folgt eine Priapherme, hinter der eine brennende Fackel in den Boden gesteckt ist, dann ein heiliger Baum, behangen mit einem Tympanon und einem Paare von Klapperblechen; rechts zwei Satyrn, die Trauben keltern. Auf der r. Lehne: Zwei Satyrn und eine Frau weinlesend; eine Priapherme mit Zweig in der L.; davor ein Altar, an den eine brennende Fackel angelehnt ist und über dem ein Tympanon und ein Klapperblech aufgehängt sind; eine Frau zieht einem Satyr einen Dorn aus dem Fuße; links schickt sich Silen an, einen Satyr, der einen Korb mit Trauben hat fallen lassen, mit dem Pedum durchzuprügeln. Alle diese Motive waren allgemein beliebt und weit verbreitet, denn sie kehren, mehr oder minder modifiziert, auf anderen antiken Denkmälern wieder (vgl. n. 786). Das aufgelegte Schildpatt ist durchweg modern; doch wissen wir, daß die Inkrustation aus diesem Materiale während des 1. Jahrhunderts der Kaiserzeit sehr beliebt war.

Bullettino della comm. arch. municipale II (1874) T. II—IV p. 22—32. Röm. Mitteil. XVII (1902) p. 269ff. Moderner Cicerone Rom I p. 418. Thieme-Becker Künstlerlexikon IV p. 208f. (Boethos I). Vgl. über neuere Funde: Archäol. Anzeiger XV (1900) p. 178ff. XXIII (1908) p. 148. Notizie d. scavi 1902 p. 445ff.

963 **Sänfte.**

1874 auf dem Esquilin gefunden. Nur die bronzenen Bestandteile sind antik; das ganze Holzwerk ist von dem modernen Ergänzer beigefügt.

Da während der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung die Wagen in Rom und überhaupt in den italischen Städten nur zum Zwecke des Gottesdienstes und öffentlicher Feierlichkeiten gebraucht werden durften, so war das gewöhnliche Transportmittel die Sänfte (lectica). Man trieb damit einen großen Luxus, von dem unser Exemplar einen guten Begriff gibt. Das Dach ist von Silenshermen gestützt; aus Silber eingelegte Arabesken schmücken seine Leisten wie die Seitenflächen der Polsterstütze; die Tragstangen enden auf der einen Seite in jugendliche Satyrköpfe. Da die Polsterstütze beweist, daß diese Sänfte zum Liegen eingerichtet war, so dürfen wir annehmen, daß sie eine größere Längenausdehnung hatte, als ihr der moderne Restaurator gegeben hat.

Bull. comunale IX (1881) T. XV—XVIII p. 214—244. Moderner Cicerone Rom I p. 418 (mit Abb. einer anderen Restauration).

Das Vasenzimmer.

Die in diesem Zimmer ausgestellten bemalten Vasen stammen größtenteils aus Ausgrabungen, die in den sechziger Jahren in der Nekropole von Caere (Cervetri) unternommen wurden. Wer sich für diese Denkmälergattung interessiert, wird gut tun, sich zunächst im etruskischen Museum des Vatikans zu orientieren, wo im besonderen die attische Vasenmalerei durch ungleich zahlreichere und bedeutendere Exemplare vertreten ist. Ich beschränke mich darauf, unter den in diesem Zimmer befindlichen Gegenständen zwei Stücke hervorzuheben.

In dem mittelsten Schranke dem Eingang gegenüber:

964 **Cista aus Holz mit Silber belegt.**

Gefunden 1861 bei Praeneste (Palestrina) in einer sogenannten Tomba a fossa. Nur die silbernen Bestandteile sind antik. Der hölzerne Kern, von dem sich nur geringe morsche Reste erhalten hatten, ist von dem modernen Ergänzer beigefügt.

Der Behälter zeigt eine ähnliche zylinderartige Form wie die bronzenen Cisten, die sich in den dem 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. angehörigen Gräbern der pränestiner Nekropole finden. Hingegen ist der Deckel nicht wie bei diesen gewölbt, sondern flach und entbehrt des Griffes. An dem Behälter hat sich ein beweglicher Henkel erhalten, während ursprünglich daran, wie es scheint, zwei Henkel angebracht waren. Die Ornamente, die den Deckel wie den untersten Gürtel des Behälters verzieren, und die unmittelbar unter dem oberen Rande des Behälters angebrachten Tierfiguren sind teils getrieben, teils graviert, die in Palmetten auslaufenden Masken,

in die der Henkel eingreift, und die harpyienartigen Flügelfiguren auf den Streifen, die den Behälter in vertikaler Richtung überziehen, mit Formen eingepreßt, die Tierfiguren der beiden mittleren Gürtel aus dem Grunde herausgeschnitten und ihre inneren Linien graviert. Die ornamentalen wie die figürlichen Motive zeigen ein entschieden vorderasiatisches Gepräge. Das pränestiner Grab, in dem die Cista gefunden wurde, gehörte der zweiten Hälfte des 7. oder der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. an, einer Periode, während deren die Etrusker wie die Latiner einen lebhaften Handelsverkehr mit den Karthagern unterhielten und vorwiegend phönikische, beziehungsweise karthagische Produkte bei ihnen eingeführt wurden. Der nächstliegende Gedanke scheint somit der, daß die Cista ein semitischer Importartikel ist. Doch sind die Unterschiede zwischen dem Stile, in dem die damalige phönikische Kunstindustrie arbeitete, und dem der beginnenden hellenischen noch nicht mit genügender Sicherheit festgestellt, und es bleibt demnach die Möglichkeit, daß die Cista aus einem Mittelpunkte althellenischer Metallotechnik in Präneste eingeführt ist.

Mon. dell' Inst. VIII T. 26, 1—3; Ann. 1866 p. 186 n. 70. Archaeologia 41 I (London 1867) pl. 10, 11 p. 203 n. 3. Bullett. comun. XXVI (1898) T. XI 10 p. 243. Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts II (1887) p. 91—92, V (1890) p. 239. Alles weitere bei Schumacher eine praenestinische Ciste im Museum zu Karlsruhe p. 38—40.

Auf dem Borde darüber in der Mitte:

965 **Krater des Aristonothos (?).**

Gefunden in einem caeretaner Grabe.

Dieser Krater gehört zu den ältesten griechischen Gefäßen italischen Fundorts, die mit mythologischen Darstellungen verziert sind. Er kann nach dem Stile seiner Malereien recht wohl bis in das 8. Jahrhundert v. Chr. oder doch in den Anfang des siebenten hinauf datiert werden. Auf der einen Seite sieht man Odysseus und seine Gefährten, wie sie den glühenden Pfahl in das Auge des Polyphemos treiben. Sämtliche Figuren sind, entsprechend der ältesten griechischen Mode, mit rasierter Oberlippe und spitz zugeschnittenen Kinnbärten dargestellt. Der hinter Polyphem angebrachte Gegenstand soll offenbar ein Gestell aus Flechtwerk oder Holz darstellen, das zur Aufnahme seiner Käse und Milchgefäße diente. Über der Figur des Kyklopen ist der Name des Fabrikanten beigefügt, den man Aristonothos, Aristonophos oder auch Ariston der Koer gelesen hat; letzhin hat ein italienischer Gelehrter vorgeschlagen, in dem drittletzten Buchstaben ein Zeichen für das Digamma und in dem Namen eine ältere Form des später gebräuchlichen Namens Aristonoos zu erkennen. Die andere Seite zeigt ein Ruderschiff und ein Segelschiff, wie sie zum Kampfe gegeneinander anrennen. Die Paläographie der Inschrift bietet keinen festen Anhaltspunkt, um

den Fabrikort des Gefäßes zu bestimmen. Nach Stil und Technik des Gefäßes, in denen Anschluß an die spätesten mykenischen Erzeugnisse, aber auch an die Kunst der Dipylonvasen deutlich ist, haben die meisten Gelehrten auf einen nahen Zusammenhang mit der Entwickelung der argivischen Keramik geschlossen, während jener italienische Gelehrte in der Vase vielmehr das Erzeugnis eines Töpfers von Cumae sehen will, der in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts hauptsächlich nach attischen Mustern gearbeitet habe.

Mon. dell' Inst. IX 4, Ann. 1869 p. 157ff. Wiener Vorlegeblätter für archäologische Übungen 1888 T. I 8. Rayet-Collignon histoire de la céramique grecque p. 37 Fig. 22. Murray Handbook of Greek Archaeology pl. III n. 4 p. 32. Mélanges d'archéol. et d'hist. XXXI 1911 p. 33 ff. Fig. 1 Pl. I—II. Vgl. Klein die griechischen Vasen mit Meistersignaturen [2] p. 27—28. Helbig das homerische Epos 2. Aufl. p. 252, p. 313—314. Bie Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 19. Hermes XXII p. 118, 1. Kretschmar die griech. Vaseninschriften p. 10ff. Jahrbuch des arch. Inst. VII (1892) p. 190—191, arch. Anzeiger p. 75. Klein Geschichte d. griech. Kunst I p. 59ff.

Raum mit der Tensa Capitolina:

966 **Bronzebeschläge einer Tensa.**

Das ganze Holzwerk rührt natürlich von moderner Hand her.

Bei dem Aufzuge, mit dem man die Zirkusspiele eröffnete, wurden die Attribute der Götter in Wagen einhergefahren, die Tensae hießen. Die Bronzebeschläge scheinen von einem solchen Wagen oder von einem Denkmale herzurühren, das, die Form der Tensa nachahmend, irgendwelcher Gottheit geweiht war (vgl. n. 319). Neuere Untersuchungen haben zu dem Resultate geführt, daß der Restaurator in der Anordnung der Beschläge, die in Fragmenten gefunden wurden, im großen und ganzen das Richtige getroffen hat. Die Reliefs sind mit Formen ausgepreßt, und zwar mehrere mit einer und derselben Form. Sie stellen zum größten Teile Szenen aus dem Mythos des Achill dar (vgl. n. 766): Thetis taucht den kleinen Achill in das Wasser des Styx; Cheiron reicht den Knaben dem zur Abfahrt bereiten Peleus; Cheiron unterrichtet Achill im Kitharspiel und im Waidwerke; Achill auf Skyros und seine Erkennung (vgl. n. 774); Patroklos fleht den Achill an, daß er ihm gestatte, den Achäern beizustehen, und nimmt, gerüstet, von Achilleus Abschied; Hektors Tod; seine Schleifung; seine Lösung; der Tod des Achill; die Rettung seiner Leiche. Doch sind auch einige bakchische Szenen beigefügt. So zeigen der erste und der dritte Streifen von unten Dionysos in der Mitte des Thiasos auf einem Wagen, dessen Form sich der Restaurator bei der Zusammensetzung der Beschläge zum Muster genommen hat. Auf dem vierten Streifen von unten sind zwischen die auf Achill bezüglichen Szenen Medaillons eingesetzt, die Aphrodite in einer Muschel sitzend darstellen. Die Muschel wird von einem Seekentauren und einer Seekentaurin gehalten; über der Göttin schweben drei Eroten mit Toiletten-

gegenständen. Weiter bemerken wir kleine münzartige Medaillons mit Köpfen und einer Darstellung des Bellerophon im Kampfe mit der Chimaira. Nach der Art, wie an den Köpfen auch ein Stück der Büste mit dargestellt worden ist, und der Frisur des einen weiblichen Kopfes dürfen wir die Entstehung der Tensa gegen das Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. datieren.

Bull. comunale V (1877) T. XI—XV p. 119—134. Wiener Vorlegeblätter Serie B T. 1. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III T. XC Fig. 2325 p. 2082. Röm. Mitteil. XXI (1906) T. XVII, XVIII p. 332ff. Vgl. Bull. comunale II (1874) p. 256 III n. 1. Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1878 p. 124ff. Die Medaillons mit Bellerophon: Röm. Mitteil. XXIII (1908) p. 350 Anm. 1.

Zimmer der Sarkophage.

An dem linken Pfeiler des Eingangs:

967 **Fragment einer Wandmalerei.**

Gefunden in einer auf dem Esquilin bei S. Eusebio entdeckten Grabkammer.

Die in Streifen angeordneten Bilder beziehen sich offenbar auf historische Ereignisse. Der unterste Streifen zeigt Reste einer Kampfszene, der darüber angebrachte eine Unterredung zwischen zwei Heerführern, von denen der eine durch die beigefügte Inschrift als Quintus Fabius, der andere als Marcus Fannius bezeichnet ist. Fannius, in dem wir vermutlich einen oskischen oder umbrischen Gegner des Römers Fabius zu erkennen haben, streckt die R. gegen den letzteren aus, wie um ihm Vorstellungen zu machen oder ihn zu beschwichtigen. Hinter dem Fabier haben sich die Figuren von vier mit der Tunika bekleideten und mit Speeren bewehrten Soldaten, hinter dem feindlichen Heerführer Reste eines in eine Trompete stoßenden Mannes erhalten. Der folgende Streifen stellt wiederum eine Unterredung zwischen zwei Feldherren dar, bei der es sich um die Übergabe einer befestigten Stadt zu handeln scheint; denn man sieht links von der Gruppe der unterhandelnden Führer eine Festungsmauer, hinter der die Oberleiber zweier mit toga-ähnlichen Gewändern bekleideten Männer emporragen. Für die über den Feldherren sichtbare fragmentierte Inschrift ist eine befriedigende Ergänzung noch nicht gefunden. Ein oberhalb der Festungsmauer erhaltenes Bein beweist, daß darüber noch ein weiterer Bilderstreifen angebracht war. Die Wandgemälde sind das Produkt einer entschieden realistischen Kunstrichtung. Vergleichen wir sie mit anderen Denkmälern, deren Chronologie sich annähernd bestimmen läßt, so zeigen sie die nächste Verwandtschaft mit kampanischen Vasenbildern aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. Ein weiteres chronologisches Merkmal bietet der Umstand, daß sämtliche Römer bartlos dargestellt sind. Es läßt dies darauf schließen, daß zur Zeit, in der jenes Grab seinen malerischen Schmuck erhielt, die hellenistische

Sitte, das Gesicht vollständig zu rasieren, in Latium bereits allgemeine Verbreitung gefunden hatte, was, soweit unsere Kenntnis reicht, erst nach dem ersten Punischen Kriege der Fall gewesen sein kann. Die Wandmalereien scheinen somit in den letzten Jahrzehnten des 3. oder im 2. Jahrhundert ausgeführt, eine Annahme, zu der auch die Paläographie der Inschriften stimmt.

Bull. comunale XVII (1889) T. XI, XII p. 340—350. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte I Altertum[8] p. 395 Abb. 754. Vgl. Röm. Mitteilungen VI (1891) p. 111. CJL VI 29827.

In der Mitte:

968, 969 **Zwei Sarkophage mit Skeletten.**

Gefunden 1889 auf den Prati di Castello bei Grundlegung des Palazzo della giustizia.

Die Inschriften sind mit verhältnismäßig kleinen Buchstaben auf den nach der Eingangswand gerichteten Schmalseiten angebracht. Der rechts aufgestellte Sarkophag enthielt nach der Inschrift, die ursprünglich im Dativ abgefaßt war und erst nachträglich durch einen vertikalen Strich, den man durch jedes der beiden O zog, in den Genitiv übertragen wurde, die Leiche eines Gaius Crepereius Euhodus. Es liegt darin das Skelett dieses Mannes ohne weitere Beigabe. In dem anderen Sarkophage war ein weibliches Mitglied derselben Familie, Crepereia Tryphaena, beigesetzt. Der den Schädel umgebende Immortellenkranz hat sich vortrefflich erhalten, da er durch eine Sinterschicht, die sich im Laufe der Zeit darauf ablagerte, gewissermaßen versteinert wurde. Auf einem der Fingerringe ist der Name Filetus eingraviert, vermutlich der Name des jungen Mannes, mit dem das Mädchen verlobt war. Die übrigen Schmucksachen, mit denen die Leiche ausgestattet war, und die anderweitigen ihr beigegebenen Gegenstände bedürfen keiner besonderen Erklärung. Obwohl das Skelett beweist, daß Tryphaena, als sie starb, bereits vollständig erwachsen war, hat man ihr doch eine aus Ebenholz gearbeitete Gelenkpuppe in das Grab gelegt, offenbar ein Spielzeug, mit dem sie sich während ihrer Kindheit vergnügt hatte. Der l. Daumen dieser Puppe ist von einem winzigen, goldenen Ringe umgeben, der in einen kleinen Schlüssel ausläuft. Die Buchstabenformen der auf den Sarkophagen angebrachten Inschriften deuten auf das 2. Jahrhundert n. Chr. Das gleiche gilt für die Haartracht der Puppe, die der Mode zur Zeit der älteren Faustina († 141 n. Chr.) entspricht.

Bull. comunale XXII 1880 T. VIII p. 173—180.

An der r. Wand: zwei Tonsärge in Zylinderform mit weiblichen Skeletten (gefunden 1884 in der Villa Spithöver innerhalb der servianischen Mauer. Annali d. Ist. 1885 p. 295 ff. Bullettino comunale XXVIII 1900 p. 208).

Die Gräber an der Fensterwand stammen aus den alten Nekropolen auf dem Esquilin und Quirinal, die in die ersten Zeiten der Stadt (7.—5. Jahrhundert v. Chr.) gehören. Die Toten sind in sargähnlichen Behältern bestattet, die aus Tuffstein ohne Mörtel roh zusammengesetzt sind. Die Grabbeigaben sind im oberen Stockwerk ausgestellt (s. dort).

Rechts in der Ecke: der obere Teil eines tönernen Brunnenschachtes mit altlateinischer Inschrift (gefunden 1876 an der Via Merulana nicht weit von dem sog. Auditorium des Maecenas; Annali d. Ist. 1880 p. 300ff., tav. d'agg. R. 1—5, CIL XV 2 n. 6122). Die großen Quadern im Fußboden gehören zur Umfassungsmauer des kapitolinischen Tempelbezirks und liegen noch an ihrer ursprünglichen Stelle. Die beiden Granitsäulen und der kolossale Granitarchitrav sind im Mittelalter hier verbaut worden, aber ohne Zweifel von einem antiken Gebäude in der Nähe genommen.

Zimmer der archaischen Skulpturen.

Neben dem Eingang:

970 **Torso einer weiblichen Gewandstatue.**

Gefunden 1873 auf dem Viminal.

Daß wir es hier nicht mit einer griechischen Originalskulptur zu tun haben, beweist schon die Qualität des Marmors, der aus den Bergen von Carrara stammt, aber ebenso deutlich die sorgfältig-ängstliche, äußerlich-schematische Art der Ausführung, bei der es dem Bildhauer doch nicht gelungen ist, jüngere Stilelemente ganz fernzuhalten. Man vergleiche dagegen die Arbeit von n. 975 und die Bemerkungen zu jenem Fragment.

Bullettino comunale IX (1881) T. V 3 p. 144f. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 637 n. 7 (mit falschem Zitat aus der ersten Ausgabe unseres Führers).

971 **Relieffragment fortgeschrittenen archaischen Stiles.**

Gefunden in der vormaligen Villa Caserta, wo es zur Bedeckung einer Kloake verwendet war.

Das Relief scheint attischen Ursprungs, da es aus pentelischem Marmor gearbeitet ist und sein Stil mit dem eines attischen Votivreliefs die nächste Verwandtschaft zeigt. Man hat darin vermutlich das Fragment einer Grabstele zu erkennen und die erhaltene Figur für eine Verwandte oder Dienerin zu erklären, die mit einem Kinde (vgl. n. 1863), einem Toilettenkästchen (vgl. n. 977) oder einem Schmuckgegenstande vor der verloren gegangenen Figur der sitzenden Verstorbenen stand. Die Weise, in der die unteren Mantelenden verbunden sind, findet auf keinem anderen Denkmale Analogie.

Bull. comunale XI (1883) T. XIV p. 205—213. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 417b. Vgl. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 6 Anm. 7; griechische Originalstatuen in Venedig p. 10, 11 (Abh. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XXI. B. II. Abt. p. 284, 285). Das verwandte attische Relief: Schöne griechische Reliefs T. XIX 83 p. 45.

Darüber:

972 **Griechisches Votivrelief.**

Gefunden im Vicolo Gesù e Maria, als man den Grund für das dortige Schulgebäude grub.

Dargestellt ist ein athletisch durchgebildeter Jüngling, der sich in einem Becken auf dreifüßigem Untersatze die Hände wäscht. Die Deutung ergibt sich aus einem in Wiltonhouse befindlichen Relief gleichen Stiles, das einen ähnlichen Jüngling in derselben Handlung vor einer Statue des Zeus wiedergibt und demnach für ein von einem siegreichen Athleten dem Zeus gestiftetes Weihgeschenk zu erklären ist. Der Athlet wäscht sich die Hände, um der Gottheit, der er den Sieg verdankt, ein Opfer darzubringen. Der auf dem kapitolinischen Exemplare links oben innerhalb eines Rahmens angebrachte Gegenstand scheint der mit Schleifen versehene Kranz zu sein, den der Jüngling als Preis erhalten hat. Merkwürdig ist die Kopfbedeckung des Athleten: eine eng anliegende, vermutlich lederne Kappe, die durch zwei Bänder festgehalten wird, von denen das eine um das Kinn, das andere unter dem Kinne herumreicht. Sie wird dazu gedient haben, bei dem Ringkampfe das Anfassen der Haare unmöglich zu machen. Die Formengebung zeigt mancherlei archaische Reminiscenzen, entbehrt jedoch der Frische, die für die Werke der aufstrebenden Kunst bezeichnend ist. Wir werden demnach das kapitolinische wie das in Wiltonhouse befindliche Relief einer besonderen, archaisierenden Richtung zuzuschreiben haben. Diese Annahme wird durch ein in dem Thermenmuseum befindliches Exemplar (n. 1405) bestätigt, das ähnliche stilistische Eigentümlichkeiten aufweist. Da die darauf angebrachte Inschrift entschieden archaisiert, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch der Stil der bildlichen Darstellung durch die reflektierte Nachahmung einer älteren Kunstweise bestimmt wurde.

Bull. comunale XII (1884) T. XXIII p. 245—253. Vgl. Arndt la Glyptothèque Ny-Carlsberg p. 64. Das Relief in Wiltonhouse: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 680 n. 48; Friederichs-Wolters Bausteine n. 239. Eine ähnliche Kopfbedeckung zeigt die Figur eines Athleten auf einer rotfigurigen Schale strengen Stiles: Arch. Zeitung XXXVI (1878) T. 11 p. 58—71. Andere Beispiele bei Amelung Führer durch die Antiken in Florenz p. 269 n. 263.

973 (111) **Statue eines Wagenlenkers.**

Gefunden 1874 auf dem Esquilin bei S. Eusebio, im Bereiche der kaiserlichen Gärten. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Das ursprüngliche Motiv ergibt sich besonders aus dem Vergleiche mit attischen Vasenbildern, die Götter, Heroen oder Sterbliche darstellen im Begriff auf den Wagen zu steigen, und dem einen Relief des sogen. Satrapen-Sarkophages in Konstantinopel. Zu seiner Verdeutlichung dient die beifolgende Restaurationsskizze (Fig. 29). Der Jüngling hat den r. Fuß bereits auf das Trittbrett

des Wagens gesetzt, während der l. noch auf dem Boden steht; die vorgestreckten Arme hielten die Zügel. Zu benutzen ist für die Ergänzung jedenfalls auch eine Vertiefung auf der Oberseite des Kniees und vor Allem ein länglicher Stützenrest auf dem Vorderkopfe oberhalb des l. Auges, doch bleibt es ungewiß, in welcher Weise. Die starke Stütze, deren Rest sich an der Innenseite des rechten Kniees erhalten hat, verband dieses augenscheinlich mit der entsprechenden Brüstung des Wagenkorbes. Rätselhaft bleibt zunächst, wie die Naktheit des Lenkers zu erklären ist. Die Statue ist eine gut ausgeführte römische Kopie nach einem griechischen Bronzewerke, dessen Entstehung wir um die Mitte des 5. Jahrhunderts annehmen und vielleicht zu der Kunst des Kalamis in Beziehung setzen dürfen. Sie zeigt in der konventionellen Anordnung des Haares, in der Schärfe, mit der die Muskeln hervorgehoben sind, und in der Straffheit, mit der die Bewegung wiedergegeben ist, noch ein fast archaisches Gepräge.

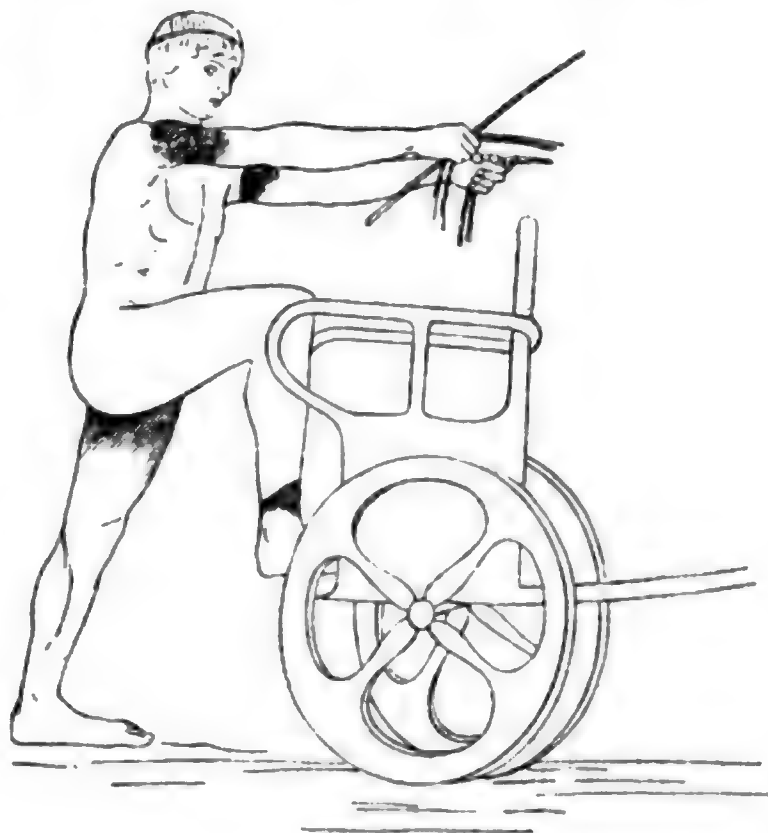

Fig. 29.

Bull. comunale XVI (1888) T. XV, XVI 1, 2 p. 335—365. (Vgl. ebenda III, 1874, p. 53). Löwy Lysippos und seine Stellung in der griech. Plastik p. 20 Fig. 8; ders. griech. Plastik p. 109 T. 131, 226. Joubin la sculpture grecque p. 134 ff. Fig. 40. Reinach répertoire II 2 p. 526 n. 6. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 116. Strena Helbigiana p. 296. Der Satrapen-Sarkophag bei Hamdi Bey et Th. Reinach une nécropole royale à Sidon T. XXII 2. — Über Kalamis vgl. zuletzt: Sitzungsberichte d. bayer. Akad. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) 1907 p. 160 ff.

974 **Archaische griechische Grabstele.**

Gefunden auf dem Esquilin in der vormaligen Villa Palombara, also im Bereiche der kaiserlichen Gärten.

Das Relief stellt die Verstorbene dar, deren Reste unter der Stele beigesetzt waren, ein Mädchen, das in der R. ihren Lieblingsvogel, wohl eine Taube, hält und mit der L. in der für die archaische Mode typischen Weise den Rand ihres Mantels etwas nach vorwärts zieht. Der Charakter naiver Jungfräulichkeit kommt in dem gebundenen Stile vortrefflich zum Ausdruck. Da die von attischen Werken abweichende Formengebung die nächste Verwandtschaft zeigt mit dem Relief eines bei Pharsalos in Thessalien und eines

anderen auf Thasos gefundenen Grabsteines, so scheint diese Stele nordgriechischen Ursprunges. Sie ist gleich vielen anderen Originalen bereits im Altertum aus Griechenland nach Rom gebracht worden. Der Umstand, daß von den Sandalen nur die Sohlen plastisch ausgedrückt sind, läßt darauf schließen, daß die Riemen durch Malerei wiedergegeben waren. Wir dürfen demnach auch an anderen Teilen des Reliefs eine mehr oder minder der Natur entsprechende Polychromie voraussetzen. Die am unteren Rande hervorragende Leiste diente dazu, die Stele in eine Basis einzulassen, auf der vermutlich die Grabschrift angebracht war.

Bull. comunale XI (1883) T. XIII, XIV p. 144—172. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 417a. Vgl. Römische Mitteilungen I (1886) p. 126. Furtwaengler Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 6. Die beiden im obigen erwähnten nordgriechischen Reliefs: Friederichs-Wolters Bausteine n. 36, n. 41. Über nordgriechische Kunst: Brunn kleine Schriften II p. 184ff., 234ff.

975 **Torso einer weiblichen Gewandstatue.**

Gefunden 1750 auf dem Aventin im Kloster von S. Alessio.

Er gehörte zu einer Statue des Typus, den die archaische Kunst zur Darstellung verschiedener weiblicher Gottheiten und Votivfiguren, die griechisch-römische zur Darstellung der Spes verwendete. Zweifellos haben wir nun hier, im Gegensatze zu n. 970, das Fragment einer griechischen Originalskulptur aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. erhalten.

Nerini de templo et coenobio Sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta (Romae 1752) T. I p. 5. Bull. comunale IX (1881) T. V p. 106—164. Vgl. Römische Mitteilungen III (1888) p. 277. Collignon hist. de la sculpture grecque I p. 146 note 2. Über den Typus: Homolle de antiquissimis Dianae simulacris deliacis (Paris 1885) p. 39ff. Bull. de correspondance hellénique XIV (1890) p. 572—586.

Darüber:

976 **Fragment eines Terrakotta-Frieses.**

Gefunden 1870 in einem Kammergrabe auf dem Esquilin in Via Napoleone III.

Der Fries stellt einen Zug von zwei Bigen dar, deren hintere mit geflügelten Pferden bespannt ist. Auf jedem der beiden Wagen steht hinter dem Wagenlenker noch ein Mann. Ganz entsprechende Stücke haben sich in Velletri gefunden und sind mit der Sammlung Borgia ins Neapler Museum gelangt. Da steht jenseits der Pferde an der vorderen Biga ein Mann (hier nur in Resten erhalten), und dem Zuge voran schreitet ein Herold. Es handelt sich also um Friesteile, die fabrikmäßig aus der gleichen Form gepreßt und dann verschickt wurden. Daß diese Form in Italien gearbeitet worden ist, beweist die Form der Wagen, die in Etrurien heimisch war. Doch ist der Künstler in seinem Stile durchaus von ionischen Arbeiten des 6. Jahrhunderts v. Chr. abhängig. Wie diese Friese zum Schmucke der Innenarchitektur in den Gräbern verwendet waren, hat sich nicht feststellen lassen.

Bullettino comunale III (1875) T. VI 1 p. 51, 55. Monum. d. Lincei XV (1905) p. 212ff. Fig. 90 (ebendort Fig 91 die Platte aus Velletri). Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte I[6] p. 392 Fig. 748. Nachod der Rennwagen bei den Italikern p. 52f. n. 39b. — Vgl. Studi e materiali di archeol. e numism. I p. 101ff.

Unter dem Fenster:

977 **Fragment einer attischen Grabstele.**

Gefunden auf dem Esquilin in der Gegend, die früher von der Villa Palombara eingenommen war, gegenwärtig von der Via Macchiavelli durchschnitten wird.

Die Verstorbene ist sitzend dargestellt; vor ihr steht eine Dienerin mit einem Toilettenkästchen in den Händen. Wir dürfen dieses Relief nach seinem Stile einem attischen Bildhauer aus dem Ende des 5. oder dem Anfange des 4. Jahrhunderts zuschreiben.

Bull. comunale XV (1887) T. VI p. 109—113. Conze die attischen Grabreliefs T. XXXVI 77.

Auf dem Fensterborde:

978 (22) **Der vordere Teil eines zu einer Kolossalstatue gehörigen Fußes.**

Gefunden an der Via Appia vor der Kirche S. Cesario.

Dieses Fragment kann uns einen Begriff geben von dem prachtreichen Eindruck, den die mit Reliefs verzierten Sandalensohlen antiker Götterbilder, z. B. die der Athena Parthenos, machten. Der vertikale Rand der Sohle ist mit einem Zuge von Tritonen geschmückt, auf deren Fischschwänzen Eroten sitzen. Dazwischen sieht man einen Eros, der, auf einem Delphine reitend, mit einem Dreizack nach einem Fische stößt. Die Weise, in der diese Figuren behandelt sind, findet nur in sehr wenigen erhaltenen Marmorwerken Analogie. Die Ausführung ist von einer wunderbaren Feinheit und trotz der Kleinheit der Figuren eine sehr detaillierte, macht aber dabei einen etwas trockenen Eindruck. Eine verhältnismäßig seltene Erscheinung in der noch an der guten Tradition festhaltenden Plastik ist die naturalistische Wiedergabe der Wogen. Die Gegend der Via Appia, in der dieses Fragment gefunden wurde, gehörte im Altertum zu der zwölften Region. Da es überliefert ist, daß in der zwölften Region eine Isis Athenodoria stand, also eine Statue, die wir mit größter Wahrscheinlichkeit dem Rhodier Athenodoros, einem der Künstler der Laokoongruppe, zuschreiben dürfen, so hat ein Gelehrter vermutet, daß der Fuß von eben dieser Statue herrühre. Ein anderer Gelehrter hat mit Wahrscheinlichkeit den Typus dieser Isis auf einem Relieffragmente aus Rhodos und in Statuetten italischen Fundortes nachgewiesen. Danach hätte die Göttin aufrecht und der hier erhaltene Fuß besonders sichtbar auf einer kleinen Erhöhung gestanden. S. Nachträge.

Bull. comunale I (1872) T. I p. 33—41. Vgl. Abhandlungen der philol.-hist. Kl. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII (1883) p. 598 Anm. *** Roscher Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie II p. 482. Jahrbuch des arch. Inst. VI (1891) p. 196. Amelung Vatikan-Katalog II p. 194. Vgl. Röm. Mitteil. XVI (1901) p. 258ff.

Links vom Fenster:

979 **Statuette der sogenannten Penelope.**

Gefunden hinter S. Eusebio, im Bereiche der kaiserlichen Gärten.

Eine Wiederholung des durch n. 89 und n. 189 vertretenen Typus. Doch ist der Oberkörper mehr ins Profil gedreht und weniger nach vorwärts geneigt, der Stil etwas freier.

Bull. comunale XVI (1888) T. XI p. 204—208. Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I (1889) T. 31 C. Reinach répertoire II 2 p. 689 n. 2.

980 **Kopflose Statue einer Amazone.**

Gefunden in der vormaligen Villa Ludovisi (Bull. comunale 1888 p. 417—418).

Die Statue ist eine griechische Arbeit aus dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. Der archaische Stil tritt namentlich in der Charakteristik des über den Rücken herabfallenden Haares hervor, während die Behandlung der Körperformen bereits einen hohen Grad von Geschmeidigkeit bekundet. Die Amazone war dargestellt im Begriffe, die Sehne in ihren Bogen einzuspannen (vgl. n. 776). Der Bogen ruhte mit dem einen Ende auf dem r. Schenkel an der Stelle, an der man ein kleines Loch wahrnimmt. Die eine Hand faßte das entgegengesetzte Ende des Bogens, die andere die Sehne an. Die an dem l. Schenkel angebrachte Vertiefung diente zur Einfügung des Köchers. Auf dem Kopfe trug die Figur die hohe skythische Mütze, mit der die fortgeschrittene archaische Kunst die Amazonen auszustatten pflegt. Das dreieckige Motiv, das die über den Rücken herabfallenden Haare durchschneidet, ist die Lasche, die an dem hinteren Rande jener Mütze angebracht war.

Römische Mitteilungen IV (1889) p. 86—88. Petersen vom alten Rom [4] p. 142 Abb. 106.

981 **Archaische Statue der Nike.**

Gefunden bei dem sog. Nymphaeum in den Gärten des Sallustius. Parischer Marmor.

Die Siegesgöttin ist dargestellt, wie sie, aus der Höhe herabschwebend, soeben die Erde erreicht. Ihre Füße berühren bereits den Boden. Doch halten die beiden Hände noch den Überschlag des dorischen Chitons angefaßt, damit der Stoff nicht durch den Luftzug emporgetrieben werde. Die Statue erinnert an die Giebelskulpturen des Zeustempels von Olympia, zeigt jedoch einen etwas älteren Stil. Sie scheint eine Originalarbeit, und zwar läßt die derbe Ausführung, die nur das Wesentliche, aber dieses mit großer Energie wiedergibt, darauf schließen, daß sie für einen hohen Standort, etwa für die Aufstellung auf einem Giebel oder einer Säule, berechnet war. Die an den Schulterstücken des Gewandes angebrachten Löcher dienten zur Aufnahme metallener Heftnadeln. Da die Be-

fiederung der Flügel nicht plastisch wiedergegeben ist, dürfen wir annehmen, daß sie durch Malerei ausgedrückt war.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 263 (hier fälschlich als in der Villa Borghese befindlich bezeichnet). Reinach répertoire II 1 p. 383 n. 3. Studniczka die Siegesgöttin (Leipzig 1898) T. IV Fig. 22 p. 14—15, p. 18. Roscher mythol. Lexikon III 1 p. 335f. Abb. 13. Joubin la sculpture grecque p. 168 Fig. 57. Vgl. Notizie degli scavi 1886 p. 22. Bull. comunale XIV (1886) p. 51. Furtwaengler, Koerte, Milchhoefer archäol. Studien Brunn dargebracht (Berlin 1893) p. 81.

Rechts neben dem Eingang:

982 **Statuette, Leto mit ihren Kindern auf den Armen.**

Gefunden an der Via Appia (?).

Die mäßig ausgeführte und stark verstümmelte Statuette zeigt eine Frau, die heftig bewegt nach rechts schreitet; an ihrer l. Brust hat sich der Unterkörper eines Kindes erhalten, das sie offenbar mit der l. Hand festhielt. Das ursprüngliche Motiv wie die Bedeutung der Figur erhellt aus einer besser erhaltenen statuarischen Wiederholung, die sich im Museo Torlonia befindet, und aus Reversbildern kleinasiatischer Münzen. Dargestellt war Leto, wie sie, ihre neugeborenen Kinder Apoll und Artemis auf den Armen, vor dem Drachen Python zurückweicht, während der kleine Apoll gegen das Untier den Bogen spannt. Man hat früher vermutet, daß diese Denkmäler ein Bronzewerk des Euphranor (vgl. n. 254, 369) wiedergeben, das sich nach Plinius (n. h. 34, 77) zu Rom im Tempel der Concordia befand und die Wöchnerin Leto mit ihren neugeborenen Kindern auf den Armen darstellte. Die Tätigkeit des Euphranor aber fiel ungefähr in die Jahre 375—330 v. Chr. Dagegen deutet der Stil der beiden statuarischen Gruppen, in denen der Archaismus noch nicht vollständig überwunden erscheint, spätestens auf die Mitte des 5. Jahrhunderts. Vielleicht dürfen wir als Original ein Bronzewerk annehmen, das nach einer Angabe des Klearchos von Soloi zu Delphi an der Stelle stand, an der die Legende diesen Vorgang lokalisiert hatte. In der Kaiserzeit erscheint der Typus auf Münzen verschiedener kleinasiatischer Städte, in denen der Kult der Leto und ihrer Kinder gepflegt wurde.

Schreiber Apollon Pythoktonos T. I 2 p. 69—71, p. 76—78, p. 88—90. Overbeck Kunstmythologie IV p. 372 n. 7; Atlas XXIII 18. Reinach répertoire II 2 p. 417 n. 7. Vgl. Kunstchronik IV (1892—93) p. 178. Festgruß aus Innsbruck an die Philologen in Wien (Innsbruck 1893) p. 151ff. Furtwaengler Meisterwerke p. 580. Roscher Lexikon II p. 1973—1974. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik II[4] p. 116—118. Die Torloniasche Replik außer bei Schreiber a. a. O. I 1 in den Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XVII 68 und bei Roscher a. a. O. Abb. 2.

II. Zimmer der Konservatoren.

983 **Bronzene Wölfin.**

Modern ist der Schwanz und ein größeres Stück, das in rohester Weise auf der Vorderseite des Unterleibes eingesetzt ist, wahrscheinlich auch ein Einsatzstück auf der Außenseite des r. Vorderbeines. Andere Einsatzstücke hingegen machen den Eindruck, als gehörten sie zu dem Körper, seien aber verbogen und zerbrochen gewesen und von dem Restaurator in ungeschickter Weise geglättet oder zusammengesetzt worden. Durch die Manipulationen dieses Restaurators und die Ungunst der Zeiten hat zudem die Oberfläche jede Feinheit verloren; auch Ziselierung wird nicht gefehlt haben. Die Verletzung der Hinterbeine ist kürzlich von einem Techniker überzeugend als Wirkung eines Blitzschlages erklärt worden: „An beiden Hinterbeinen sieht man, wo sie am dünnsten sind, der Länge nach je einen klaffenden Riß, dessen Ränder nach außen aufgebogen sind; deutlicher Beweis einer von innen nach außen treibenden Kraft. Innen sieht man Erde und Eisen, die Erde wahrscheinlich vom ersten Guß her, das Eisen der Träger, bestimmt in die Steinbasis befestigt zu werden. Im Riß des l. Beines sieht man in der Dicke des Erzes einige Schmelzungströpfchen, im Risse des r. sind sowohl in der Dicke des Erzes wie an den Rändern sehr zahlreiche Kügelchen sichtbar, die eine Schmelzung beweisen, nicht in die Länge nach unten gezogen, wie es die Folge eines äußeren Feuers sein würde, sondern rundlich nach allen Richtungen. Die geschmolzenen Teilchen gleichen am meisten Blitzröhren, wie man sie an den Granitfelsen der Hochgebirge sieht. Es ist demnach sehr wahrscheinlich, daß eine Entladung den Erzkörper traf, ihren Weg durch die Hinterbeine zu dem in die Basis eingezapften Eisen nahm, und daß beim Durchgang zwischen Erz und Eisen, wo der Abstand beider Metalle am kleinsten war, eben im Schienbein eine Explosion erfolgte, durch die das Erz gesprengt und die Ränder der Risse geschmolzen wurden." Modern sind auch die Figuren der Zwillinge. Die Überlieferung, daß sie von Guglielmo della Porta († 1577) herrühren, ist neuerdings bezweifelt worden (Röm. Mitt. VI p. 13—14). Die Chronik des Mönches vom Soracte, Benedictus, bezeugt, daß diese Wölfin im 10. Jahrhundert am lateranischen Palaste aufgestellt war. Von hier wurde sie, wie sich aus einer im päpstlichen Archiv befindlichen Urkunde ergibt, 1471 auf das Kapitol übertragen.

Unsere Überlieferung berichtet von zwei Bildern der Wölfin im alten Rom; beide waren in Bronze gegossen, in beiden war das Tier mit den Zwillingen dargestellt. Das eine wurde im Jahre 295 v. Chr. von den Ädilen Gnaeus und Quintus Ogulnius aus Strafgeldern neben dem ruminalischen Feigenbaume am Abhange des Palatin geweiht. Das andere stand auf der Höhe des Kapitols und wurde i. J. 65 v. Chr. von einem Blitze getroffen und von seiner Basis geworfen; wir erfahren, daß in diesem Falle die Zwillinge vergoldet waren und daß besonders die Figur des Romulus Schaden litt. Ein drittes Bild bei dem Feigenbaum auf dem Komitium haben erst moderne Kombinationen ersonnen, doch fehlt jeder greifbare Anhalt dafür in der Überlieferung. Mit der Wölfin der Ogulnier kann die erhaltene wegen ihres hochaltertümlichen Stiles nicht identisch sein, wenn man nicht, was in der Tat möglich und auch geschehen ist, aus den Worten des Livius, der von der Weihung berichtet (X 23), herauslesen will, daß dort bereits ein Bild der Wölfin stand und die beiden Ädilen nur die Figuren der Zwillinge hinzufügen ließen. Man hat auch gemeint, die erhaltene Wölfin habe

ursprünglich allein gestanden; die Hände oder Lippen der Kinder hätten irgendwelche Spuren hinterlassen müssen. Dagegen ist richtig eingewendet worden, daß man die Kinder in jedem Falle und zu jeder Zeit im Altertum für sich gegossen hätte, und daß die Stellung der Beine auf das Vorhandensein der Zwillinge Rücksicht zu nehmen scheint. Später freilich hat man die Gruppe immer so gebildet, daß die Wölfin den Kopf zärtlich nach den Säugenden umwendet und den nächsten wohl auch leckt. Aber es wäre sehr wohl möglich, daß der archaische Künstler diesen Zug, trotzdem er ihn im Leben beobachtet hatte, mit Absicht nicht in seine Komposition übertrug, sondern dem besorgten drohenden Ausblicken nach einem Feinde den Vorzug gab. Spricht all das gegen oder zum mindesten nicht für die Wölfin der Ogulnier, so dürften die oben angeführten Beobachtungen eines Technikers an der erhaltenen sehr entschieden für deren Identität mit der vom Blitze getroffenen auf dem Capitolium sprechen. Danach wären also die Kinder vergoldet gewesen; der Ausdruck des Tieres wurde gehoben durch weißes Email, das in die vertieften Pupillen eingesetzt war und von dem sich ein Rest in dem r. Auge erhalten hat. Durch den Kontrast zu Gold und Weiß aber mag die dunkle Farbe der Bronze doppelt stark gewirkt haben. Fragen wir nun, welcher Kunst die Wölfin angehört, so haben wir uns mit vier verschiedenen Ansichten auseinanderzusetzen: man hat sie für ein etruskisches, latinisches, griechisches oder mittelalterliches Werk erklärt. Die beiden ersten Alternativen kommen im Grunde auf eins heraus, denn in der Zeit, in der wir, ihren antiken Ursprung zugegeben, die Entstehung der Wölfin ansetzen müssen — im 6. oder 5. Jahrhundert v. Chr. — gab es schwerlich einen latinischen Künstler, der zu einer derartigen Schöpfung fähig gewesen wäre; man hätte dort eben einen etruskischen oder griechischen Künstler zu Hilfe rufen müssen. An etruskischen Werken aber vermissen wir durchaus die charaktervolle Stilisierung des organischen Lebens, die uns die Wölfin so imponierend erscheinen läßt. So hat man sich denn in archäologischen Kreisen neuerdings fast einstimmig dafür erklärt, in dem Werke die Schöpfung eines jener ionischen oder chalkidischen Künstler zu sehen, die in Italien ansässig geworden waren. Eine gewisse Starrheit mag dabei schon dem Einfluß der neuen Heimat zugeschrieben werden. Man hat die Aufstellung der Gruppe mit dem Beginne der republikanischen Staatsverfassung in Zusammenhang bringen und nachweisen wollen, die ganze Sage habe sich erst an dieses Bildwerk angeschlossen, ohne doch zu überzeugenden Schlüssen gelangen zu können.

Endlich hat es auch nicht an Gelehrten gefehlt, die in unserer Figur eine Arbeit aus dem frühen Mittelalter erkennen wollten. Hiernach würde, da die Existenz der Wölfin im 10. Jahr-

hundert bezeugt ist, die unmittelbar vorhergehende Zeit in Betracht zu ziehen sein. Dieser Zeit des größten Kunstverfalles aber können wir unmöglich ein so bedeutendes Werk zuschreiben. Auf dem Diptychon von Rambona, einer longobardischen Arbeit aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, ist unter dem gekreuzigten Christus die Wölfin beigefügt, wie sie die Zwillinge säugt. Ein schärferer Gegensatz als zwischen der kindlichen Barbarei dieser Darstellung und der typischen Strenge der kapitolinischen Wölfin läßt sich kaum denken. Wohl aber mag die Mißhandlung, die dem altgriechischen Werke zu teil wurde, jener Zeit angehören. Die lateranische Basilica wurde, nachdem sie 896 infolge eines Erdbebens zusammengestürzt war, unter dem Papste Sergius III. (904—911) vollständig neu aufgebaut. Es scheint recht wohl denkbar, daß damals der Wunsch rege wurde, den vor der Kirche gelegenen Platz mit dem Wahrzeichen der Stadt Rom zu schmücken. Da die gleichzeitige Plastik unfähig war, eine einigermaßen befriedigende Statue zu gestalten, so suchte man nach einem antiken Werke jener Art. Hierbei stieß man auf unsere Wölfin, die, übel zugerichtet, etwa in dem Souterrain eines heidnischen Tempels lag, und beauftragte irgendwelchen Kupferschmied sie für die Aufstellung an dem Palaste des Lateran zurecht zu machen.

Eine Abbildung der Wölfin, als sie noch am Lateran stand, bei Infessura diario della città di Roma ed. Tommasini (Roma 1890) T. III zu p. 38. Andere Abbildungen: Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 58, 288 (wo weitere ältere Literatur angeführt ist). Rayet monuments de l'art antique I 27. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 510 Fig. 552. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 318. Reinach répertoire II 2 p. 728 n. 4. Petersen vom alten Rom[4] p. 22, Abb. 11. Klio VIII (1908) p. 440ff.; IX (1909) p. 29ff. Vgl. Ann. dell' Inst. 1867 p. 184—191. Detlefsen de arte Romanorum antiquissima III p. 7ff. Röm. Mitteilungen I (1886) p. 12 Anm 1; IX (1894) p. 291 Anm. 2. Rhein. Museum N. F. LV (1900) p. 205ff. Notizie d. scavi 1900 p. 305. Bullettino comunale XXXI (1903) p. 136. Lanciani new tales of Rome p. 30ff. Atti e mmorie della R. deputazione di storia patria, Romagna. ser. III Bd. XXV (1907) p. 486. Mommsen röm. Geschichte I[7] p. 477. Archiv für Religionswissenschaft XII 1909 p. 101ff. Rivista di filologia XXXVIII 1910 p, 71ff. Über die Geschichte der Wölfin: Ann. dell' Inst. 1877 p. 379ff. Röm. Mitteilungen VI (1891) p. 8, p. 12—14, p. 30, p. 45. Die auf die Statue bezügliche Urkunde: Revue archéologique XXXII (1876) p. 161, XLIII (1882) p. 25. Das Diptychon von Rambona: Buonarrotti osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro Tafel zu p. 257ff.

III. Zimmer der Konservatoren.

Links von dem Eingang:

984 **Oberteil einer Apollonstatue.**

Der Gott lehnte sich mit dem l. Ellenbogen auf einen Pfeiler; der l. Fuß war mit erhobener Ferse leicht zurückgestellt. Von der Komposition des Ganzen kann uns eine schlecht gearbeitete Wiederholung, die im Eichenwäldchen auf dem Palatin aufgestellt ist, eine vollständigere Vorstellung vermitteln. Das Fragment im Konservatorenpalast, das, der Art seiner Ausführung nach zu ur-

teilen, aus antoninischer Zeit stammt, ist keine Kopie im gewöhnlichen Sinne. Die anderen Repliken sind alle in größerem Maßstabe gearbeitet, der also augenscheinlich auch der des Originales war; ferner ist bei ihnen die Formengebung, besonders in den Haaren, einfacher und breiter, und auch darin entsprechen sie zweifellos getreuer dem gemeinsamen Vorbilde, in dem wir das Werk eines Künstlers aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. vermuten dürfen. Vgl. n. 1387.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 480 (vgl. Text zu n. 342, wo mit Unrecht auf ein besonderes, von dem der anderen Repliken verschiedenes Original geschlossen wird). — Über den Typus vgl. zuletzt Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 618—619 u. Wochenschrift f. klass. Philologie 1911 p. 598.

985 **Vorderseite eines Sarkophages.**

Eine genaue Beschreibung würde zu weit führen. Die Disposition der Figuren ist ganz die gleiche wie auf der unter n. 146 besprochenen Vorderseite eines Sarkophages im Vatikan. S. alles Weitere dort.

An der Fensterseite rechts vom Ausgang:

986 **Idealer Jünglingskopf.**

Er ist aufgesetzt auf einen modernen Hermenschaft mit der gefälschten Inschrift *Ἀλκιβιάδης Κλινίου Ἀθηναῖος*. Die Oberfläche des Kopfes ist mit Säuren geputzt.

Der Kopf steht in seiner künstlerischen Eigenart dem des Apollon vom Belvedere (n. 157) so nahe, daß wir in beiden Werken Kopien nach Schöpfungen des gleichen Meisters, also wahrscheinlich des Leochares vermuten dürfen. Wir finden dort wie hier die gleichen stilistischen Formen des Gesichtes und der Haare, die gleiche romantisch-idealistische Auffassung, das gleiche, etwas theatralische Pathos. Der Dargestellte wird auch hier Apollon sein. Die Ausführung der Kopie ist oberflächlich.

Ausonia III 1908 T. V p. 132.

IV. Zimmer der Konservatoren.

In die Rückwand dieses Zimmers sind die **Fasti Capitolini** eingemauert — neuere Fundstücke liegen rechts und links am Boden —, Bruchstücke einer Magistratsliste bis zum Jahre 766 der Stadt (13 n. Chr.) und eines Verzeichnisses der römischen Triumphatoren bis zum Jahre 735 d. St. (19 v. Chr.). Beide waren ursprünglich in die Außenwände der Regia auf dem Forum Romanum eingegraben, und zwar in die Wände des i. J. 718 (30 v. Chr.) von Domitius Calvinus besorgten Neubaues. Augenscheinlich hat man schon bei seiner Errichtung mit der architektonischen Gliederung der Wände auf die geplante Eintragung der Inschriften Rücksicht genommen.

Alles Weitere sowie vollständige Literaturangaben s. bei Pauly-Wissowa Realencyklopädie VI p. 2027 ff. (Schön).

Treppe.

In der rechten Wand:

987 **Relief, ein Archigallus.**

Gefunden 1736 zwischen Civita Lavinia (Lanuvium) und Genzano unweit der angeblichen Villa der Antonine, von den Sforza-Cesarini dem Museum geschenkt.

Nachdem 204 v. Chr. der Kultus der Kybele von Pessinus nach Rom verpflanzt worden war (vgl. n. 798), hielten die verschnittenen Priester dieser Göttin, die Galli, alljährlich einen Umzug durch die Stadt, bei dem sie für die große Mutter sammelten und unter Begleitung von Flöten und Handpauken allerlei heilige Lieder sangen. Das bunte Bild, das diese orientalisch gekleideten und mit Amuletten wie mit Symbolen reichlich behangenen Gestalten darboten, wird auf das anschaulichste durch unser Relief vergegenwärtigt, das einen Oberpriester, einen Archigallus, darstellt. Zeigte nicht die Brust entschieden männliche Bildung, so würde man in der Figur nach dem Typus des Gesichtes, der Anordnung der Haare, den Ohrgeschmeiden und dem langärmeligen Chiton vielmehr eine Frau erkennen. Der den Kopf bedeckende Kranz ist mit drei Medaillons verziert, von denen das mittlere eine Büste des idäischen Zeus, die anderen beiden Büsten des von der Kybele geliebten Attis oder des Attis und Kombabos darzustellen scheinen. Auf der Brust sieht man eine kleine Aedicula wiederum mit einem Bilde des Attis. Die r. Hand hält das Symbol der Fruchtbarkeit, einen Granatapfel, und drei Zweige, wie es scheint, desselben Baumes, die l. eine Schale gefüllt mit verschiedenen Früchten, unter denen der der Kybele heilige Pinienzapfen deutlich erkennbar ist. Über die l. Schulter ist die Geisel gelegt, mit der sich die Galli züchtigten oder gezüchtigt wurden. Der Stiel endet oben und unten in einen bärtigen Kopf; um die Schläge empfindlicher zu machen, sind über die Schnüre Knochenstücke gezogen. Im Felde Geräte, die in dem Kultus der Göttermutter eine hervorragende Rolle spielten: ein Paar Becken, eine Handpauke (Tympanon), eine krumme und eine gerade Flöte, eine Cista.

Winckelmann mon. ant. ined. II T. 8 p. 7ff. Foggini Mus. cap. IV 16. Millin gal. myth. pl. 80, 15. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 141, 230. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 63, 817. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums II p. 801 Fig. 867. — Vgl. Cumont die orientalischen Religionen im röm. Heidentum (übers. von Gehrich) p. 56ff.

988 **Aedicula,** geweiht dem Aglibolos und Malachbelos.

Vormals auf dem Quirinal im Garten des Kardinals Ridolfo Pio von Carpi, später in der Villa Giustiniani (gegenwärtig Massimi) beim Lateran. Ergänzt an beiden Figuren der r. Vorderarm, an der des Mondgottes beinahe das ganze Gesicht und zwei Stücke des Speeres, an der Figur des Sonnengottes die Nase, der Mund, ein großer Teil der r. Wange.

Die beiden auf dem Sockel angebrachten Inschriften, von denen die eine in griechischer, die andere in palmyrenischer Sprache ab-

gefaßt ist, berichten, daß der Palmyrener Lucius Aurelius Heliodorus diese Aedicula und eine silberne Bildsäule im Jahre 547 der Ära der Seleukiden (= 235/6 n. Chr.) den Göttern seiner Vaterstadt, Aglibolos und Malachbelos, weihte. Das Relief stellt die beiden Götter dar, wie sie einander die R. reichen. Der Sonnengott Malachbelos tritt in orientalischer Tracht, der Mondgott Aglibolos in römischer Kriegsrüstung und mit über den Schultern hervorragender Mondsichel auf. Von dem Attribute, das Malachbelos in der l. Hand hielt, ist der obere Teil abgebrochen. Die zwischen den beiden Göttern angebrachte Zypresse wird in der Regel als das Symbol der Hauptgottheit von Syrien, der Astarte, aufgefaßt. Vgl. n. 767.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 190 n. 70). Foggini Mus. cap. IV 18. Mon. dell' Inst. IV T. 38, 6; Ann. 1847 p. 47 ff., wo die ältere Literatur zusammengestellt ist. Weiteres bei Roscher Lexikon II p. 2299. Die Inschrift im Corpus inscr. graec. III n. 6015 = Inscript. graecae Siciliae et Italiae ed. Kaibel n. 971. — Vgl. Cumont die orient. Religionen im röm. Heidentum (übers. v. Gehrich) p. 133.

Auf dem obersten Treppenabsatz links:

989 **Weibliche Statue als Roma ergänzt.**

Die Statue stand bis 1903 im Salone des kapitolinischen Museums (Nuova descrizione del Mus. capit. 1888 p. 304 n. 17).

Der Körper rührt von einer Statue her, deren Typus am besten durch ein in der Villa Albani befindliches Exemplar (n. 1922) vergegenwärtigt wird. Der in die Gewandöffnung eingelassene, antike aber nicht zugehörige Pallas- oder Amazonenkopf zeigt einen schönen Typus strengen Stiles, der einer verfeinerten Entwicklung des Stiles anzugehören scheint, der uns aus den Skulpturen des olympischen Zeustempels und verwandten Werken bekannt ist. Die deutlich sichtbaren archaischen Züge — die schematisch stilisierten Haare, die bandartigen Lider der flachliegenden Augen, die feingezeichneten, aber kaum erhobenen Lippen mit ihrem mürrischen Ausdruck, das starke Kinn — verbieten eine spätere Datierung, wie man sie noch kürzlich wieder verfochten hat. Der Restaurator hat aus dieser Mischbildung durch Beifügung des Speeres und der Victoria eine Dea Roma gemacht.

Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII (Wien 1890) p. 73 Fig. 3 a, b. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II n. 449—451 p. 34. (vgl. Text zu Serie III p. 51 und IV p. 59—60). Reinach répertoire II 1 p. 274 n. 3. Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 591 p. 3f. Fig. 3, 4. — Man vergleiche mit dem Kopfe außer den genannten Skulpturen vor allem den blonden Knabenkopf von der Akropolis (Ephem. arch. 1888 T. 2 und sonst) und den Kopf einer großen Terrakotta im Museo Civico zu Catania (Atti della R. Accademia di archeol., lett. e belle arti a Napoli XXIII 1904 p. 165 ff. mit Tafel).

An der r. anstoßenden Wand:

990 **Apotheose einer Kaiserin.**

Über die Herkunft vgl. n. 897. Ergänzt an der Kaiserin die Nase, die l. Hand und Brust, ein großer Teil des l. Beines und der Gewandung,

an der Flügelfigur die Nase, der Mund, das Kinn, beide Brüste, beinahe der ganze r. Flügel, beide Vorderarme, Knie und Fuß am r. Beine und fast die ganze Fackel, an dem Kaiser der obere Teil des Schädels mit dem Kranze und dem Ohre, die Nase, das Auge, die Wange, der Kinnladen, der Mund, beide Hände, Teile der Gewandung, an dem Manne hinter dem Kaiser ein großer Teil der Haare und des Gesichtes, an dem vor dem Scheiterhaufen sitzenden Jüngling die Nase, die Oberlippe, der r. Unterarm mit der Hand, Flicken im Körper und Gewande. Der Kopf der Kaiserin ist leicht überarbeitet.

Eine Kaiserin wird von einer die Apotheose personifizierenden, geflügelten Frauenfigur (Aeternitas) aus den Flammen des Scheiterhaufens gen Himmel getragen, während der Kaiser, der die Apotheose angeordnet hat, neben dem Scheiterhaufen auf einem Throne sitzt und zu der neuen Göttin emporblickt. Der vor dem Scheiterhaufen auf dem Boden sitzende Jüngling personifiziert den Campus Martius, auf dem der Platz lag, wo die Angehörigen der kaiserlichen Familie verbrannt wurden (Bustum Caesarum. Vgl. n. 213). Der Kopf der Kaiserin ist noch als derjenige der Sabina, der Gattin des Hadrian, kenntlich, womit denn auch das wenige, was von dem Bart des Kaisers noch erhalten ist, überein stimmt. Sabina starb i. J. 136 n. Chr. (Hadrian zwei Jahre später). Das Relief ist das Gegenstück zu n. 897, auf dem wir den Kaiser dargestellt sehen, wie er die laudatio memoriae der Sabina verliest. Man nimmt an, die beiden Reliefs seien ursprünglich zum Schmucke eines Monuments bestimmt gewesen, das Hadrian auf dem Campus Martius an dem Orte habe errichten lassen, wo die Leiche der Sabina verbrannt worden sei, nicht weit von dem Arco di Portogallo, an dem sie später eingemauert waren

Vgl. n. 897. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 111 Fig. 116. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 405. Papers of the British school at Rome IV (1907) p. 258 ff. T. XXXIII 2. Vgl. Röm. Mitteil. XXVI 1911 p. 220. XXVII 1912 p. 13.

991, 992 **Zwei Mosaike, Kampf eines weiblichen Tigers mit einem Rind.**

Beide stammen aus den Wänden der Basilika des Junius Bassus auf dem Esquilin. Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts wurden sie in das kapitolinische Museum, 1903 in den Konservatorenpalast verbracht.

Die Darstellung setzt sich nicht aus kleinen farbigen Würfeln, sondern aus großen Stücken verschiedenfarbigen Marmors zusammen. Man nannte diese Art, die dem modernen Florentiner Mosaik entspricht, im Altertum opus sectile. Die Basilika, zu deren Schmuck die beiden Darstellungen bestimmt waren, wurde im 4. Jahrhundert n. Chr. erbaut von einem Konsul Junius Bassus, der diese Würde i. J. 331 bekleidete. Er war der Vater des Mannes gleichen Namens, dessen Sarkophag in den Grotten der Peterskirche steht.

Bullettino comunale XXI (1893) T. II, III p. 89 ff. Vgl. Hülsen il libro di Giuliano da Sangallo cod. vatic. barber. lat. 4424 (Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi XI) p. 47.

Zweites Stockwerk.

Münzsammlung.

Wir können auf diese bedeutende Sammlung hier nur hinweisen. Für das Verständnis des einzelnen sorgen die erklärenden Beischriften ausreichend.

Links von der Tür:

993, 994 **Zwei Schmuckstücke in Form von Adlern.**

Gefunden 1888 in einem Grabe, das außerhalb eines größeren Begräbnisplatzes bei der Kirche S. Valentino an der Via Flaminia lag.

Die beiden Schmuckstücke haben gleiche Technik: auf eine Goldplatte ist eine Silberplatte gelötet, beide von der gleichen Form eines Adlers. Über der Silberplatte liegen Granaten von Goldstreifen eingefaßt (cloisonné). Das Auge wird durch ein linsenförmiges Stück Bergkristall gebildet, in dessen Mitte ein kleiner goldgefaßter Granat die Pupille darstellt. Aus der Stelle, an der beide Adler im Grabe gefunden wurden, kann man schließen, daß sie zum Schmucke des Gürtels dienten, und zwar scheint es, daß sie und entsprechende Fundstücke, die in verschiedenen Ländern zutage gekommen sind, militärische Ehrenzeichen waren. Zweifellos war diese Technik — gewöhnlich sehen wir an Stelle der Granaten Email — bei einem nordischen Volke des 5. und 6. Jahrhunderts n. Chr. heimisch; die meisten Anzeichen sprechen für die Gothen.

Bullettino comunale XVI (1888) p. 425; XXII (1894) T. VII 2 p. 158ff. Notizie degli scavi 1888 p. 631.

Zwei Räume mit Mosaiken.

Im ersten Raum:

995 **Mosaik, Herakles bei Omphale.**

Gefunden 1749 bei Porto d'Anzio (Antium), unter Benedikt XIV. in das Museum übertragen (Ficoroni bei Fea miscellanea I p. CLXIV n. 93).

Das Mosaik stellt Herakles, wie er im Dienste der Omphale spinnt, und einen Löwen, der von zwei Eroten gefesselt wird, als inhaltlich verwandte Gegenstücke nebeneinander. Die Gegend ist durch eine Palme und eine Pyramide als eine orientalische bezeichnet. Herakles steht da mit einem Ausdrucke, der aus Verdrossenheit und Ermattung gemischt erscheint, und dreht mit der L. die Spindel, deren Rocken in seinem Gürtel steckt. Die Keule und der Schild, die neben ihm angelehnt sind, scheinen auf das tatenreiche Leben hinzuweisen, das der Held führte, bevor er in die Gewalt der Omphale geriet. Neben der Gruppe der beiden Eroten, die den Löwen fesseln, sitzt ein dritter Eros im Begriff die Syrinx zu blasen. Unter dem Löwen liegt der Becher des Herakles. Die Gruppe ist vortrefflich komponiert und die resignierte Weise, in der das gewaltige Tier die

Behandlung seitens der kleinen Liebesgötter erträgt, mit feinem Humor vergegenwärtigt. Als Original haben wir vermutlich ein Gemälde der hellenistischen Zeit anzunehmen. Die Bändigung einer Löwin durch tändelnde Eroten hatte Arkesilaos, ein Zeitgenosse Cäsars, in einer Marmorgruppe dargestellt.

Foggini Mus. cap. IV 19. Millin gal. myth. pl. 118, 454. Die übrige Literatur in den Berichten der sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1885 p. 227. Vgl. Helbig Untersuchungen über die kamp. Wandmalerei p. 22—23. Wissowa de Veneris simulacris romanis p. 46. Urlichs Arkesilaos p. 15—16. Thieme-Becker Künstlerlexikon II p. 110 (Arkesilaos II).

996 **Mosaik, Hafen mit Schiff.**

Gefunden 1878 auf dem Quirinal in den Ruinen eines Hauses (angeblich des Claudius Claudianus), das bei der Anlage der Thermen des Konstantin überbaut wurde.

Dargestellt ist von dem Hafen ein Teil des Bollwerks und ein Leuchtturm, der mit einer Statue gekrönt ist (er ist dem Pharos von Alexandrien ähnlich, doch fehlt ihm der achteckige Teil des Aufbaus, der dort zwischen dem viereckigen und dem runden vorhanden war). Das Schiff, von dem nur der hintere Teil erhalten ist, scheint eben im Begriff, den Hafen mit entfalteten Segeln zu verlassen. Die Mannschaft ist mit den verschiedensten Hantierungen beschäftigt. Vgl. n. 132. Das Mosaik verdient auch deswegen besondere Beachtung, weil hier neben Quadraten buntfarbigen Marmors solche aus buntem Email verwendet sind, die man leicht an dem größeren Glanze der Schnittfläche erkennt.

Jahrbuch d. arch. Inst. IV 1889 p. 101 ff. Fig. 9. Thiersch Pharos p. 14 ff. Abb. 11a und b. Vgl. Bullettino comunale VI (1878) p. 276.

Künstlerisch weit bedeutender als die genannten Mosaike sind die **Fragmente eines Mosaiks mit Darstellungen von Fischen und anderen Seetieren,** die an den Wänden dieses Raumes verstreut angebracht sind. Sie wurden am 21. Juli 1888 in dem Orto di S. Lorenzo in Panisperna (Via Cimarra) gefunden und sind die einzigen Überbleibsel eines großen Mosaiks, mit dem der Fußboden eines Badezimmers gedeckt war. Ringsum war diese Darstellung des Meeres mit seinen Tieren eingefaßt von einem ornamentalen Randstreifen mit einem mäanderartigen Akanthusgeschlinge. Nächstverwandt ist das schöne Fischmosaik in Palaestrina, das aus der Zeit des Sulla stammt.

Bullettino comunale XVI (1888) p. 263 f. u. p. 479. — Über die Datierung des Mosaiks in Palaestrina vgl. Delbrück hellenistische Bauten in Latium I p. 59. Vgl. auch ein Fischmosaik in Ostia: Notizie d. scavi 1910 p. 256 Fig. 1.

Im zweiten Raume:

997 **Mosaik in Weiß und Schwarz mit einer Darstellung des Malocchio.**

Gefunden 1889 auf dem Caelius an der Stelle des neuerbauten Militärhospitals.

Das Mosaik bedeckte mit der darüber angebrachten Mosaik-Inschrift den Fußboden eines Raumes, der den Eingang zu einem Heiligtume der Kybele und des Attis bildete, der Gründung eines M'. Poblicius Hilarus, nach dem das Gebäude in der Inschrift des Mosaiks basilica Hilariana genannt wird. Hilarus, dessen Porträt in den Trümmern gefunden wurde, lebte zur Zeit der Antonine. Die Darstellung des Mosaiks bezieht sich auf den Aberglauben des bösen Blicks; in der Mitte sehen wir das gefährliche Auge — ein linkes — von einem Speer durchbohrt. Rings stürmen gegen das Auge allerlei Tiere an: Schlange, Hirsch, Löwin, Stier, Skorpion, Bär, Ziegenbock und zwei Vögel, der eine auf einer Olive (?), vielleicht eine Dohle, der andere oben wohl sicher ein Rabe. Fast all diese Tiere sind auch sonst als Inhaber apotropäischer Kräfte bekannt. In all dem Sturme sitzt auf der Braue des Auges ruhig eine Eule; sie ist als Unglücksvogel die Verbündete des Auges. Die Darstellung sollte, unterstützt von den Worten der Inschrift, aus dem Heiligtume alle schädlichen Mächte durch die Wirkung des Beispieles fernhalten.

Unter dem Mosaik ist die Marmorschwelle des Raumes angebracht. Wir bemerken darauf zwei Paare vertiefter Fußsohlen, in entgegengesetzter Richtung. Auch das bezieht sich auf abergläubischen Zauber; man gedachte damit den Besuchern den glücklichen Ein- und Ausgang zu sichern.

Bullettino comunale XVIII (1890) T. I, II p. 18ff. Eranos Vindobonensis p. 285ff. mit Abb. (hier weitere Literatur). Pauly-Wissowa Realenzyklopädie VI 2 p. 2010f. Hastings Encyclopaedia of religion and ethics I p. 435; 439. Seligmann Der böse Blick und Verwandtes (Berlin 1910). — Zu den beiden Paaren von Fußsohlen vgl. Archiv für Religionswissenschaft VIII (1904) p. 158ff. — Die Literatur über die Basilika Hilariana s. bei Pauly-Wissowa Realencyklopädie III p. 94; dazu letzthin Memorie della R. Accademia di Napoli II 1911 p. 128.

998 **Mosaik mit Darstellung des Raubes der Proserpina.**

Gefunden 1885 vor Porta Portese.

Die Hauptdarstellung gibt den Raub der Proserpina im üblichen Kompositionstypus wieder. Von der nachstürmenden Athena sind nur wenige Reste erhalten. Eine interessante Besonderheit des Mosaiks besteht darin, daß jedem der vier Pferde sein Name beigeschrieben ist: *Χθόνιος Ἐρεβεύς, Ζόφιος, Αυκαῖος*, alle mit durchsichtiger Beziehung zur Unterwelt und ihren Schrecken. In den vier Ecken der Umrahmung sind die Köpfe der vier Jahreszeiten angebracht. Das Mosaik wird in die Zeit der Antonine datiert.

Bullettino comunale XIII (1885) p. 171f.

Unter dem rechten Fenster:

999 **Fragmentierte Bronzeplatte mit Inschrift.**

Erworben i. J. 1908.

Die Inschrift enthält zwei Dekrete, die Cn. Pompeius Strabon, der Vater des großen Pompeius, als Oberkommandeur der römischen

Heere im picenatischen Gebiete während des Bundesgenossenkrieges (91—88 v. Chr.) erlassen hat. Er gewährt darin einer Anzahl Kavalleristen aus Spanien, die in der Turma Salluitana gedient hatten, Bürgerrecht und besondere Gratifikationen.

Bullettino comunale XXXVI (1908) T. VI—IX p. 169 ff. XXXVIII (1910) T. XI p. 273 ff.

Korridor.

Rechts:

1000 **Fuß einer Reiterstatue.**

Gefunden 1850 zu Trastevere im Vicolo delle Palme. Vgl. n. 23, 954, 955.

Daß dieser Fuß von einem Reiter herrührt, ergibt sich daraus, daß er in keiner Weise aufgesetzt ist, sondern herabhängt. Das die Rückseite bedeckende Leder ist mit einem schönen Relief von Akanthosblättern verziert. Ein Gelehrter wollte in der nach außen gekehrten Spitze, die aus der Mittellinie dieses Reliefschmuckes hervorspringt, einen Sporn erkennen. Doch scheint mir das betreffende Motiv lediglich ornamentaler Art zu sein. Man hat die Frage aufgeworfen, ob dieser Fuß nicht zu der Reiterfigur gehört haben könne, die auf dem Pferde n. 955 saß, das an der gleichen Stelle gefunden wurde. Aber dieser Annahme widerspricht die verschiedene Weise der Ausführung. Die nackten Teile des Fußes zeigen eine ungleich weniger lebensvolle Behandlung als der Pferdekörper.

Bull. dell' Inst. 1850 p. 34—35, p. 108—109. Braun Ruinen und Museen p. 137 n. 18. Bonstetten recueil d' antiquités suisses, 2. supplément (Lausanne 1867) p. 14. Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie 1890 p. 202—203.

Unter einer ganzen Anzahl kleiner und großer Wagen aus Bronze beachte man besonders:

1001, 1002 **Zwei römische Schnellwagen.**

Das Gewicht der einen Wage, die aus der Villa Aldobrandini stammt, hat die Form eines weiblichen Kopfes mit der sogenannten Melonenfrisur, das des anderen Exemplares, das auf dem Monte della Giustizia unweit der servianischen Stadtmauer gefunden wurde, die Form eines Merkurkopfes. Diese Form ist offenbar dadurch bestimmt, daß Mercurius von den Römern als Schutzgott des Handels verehrt wurde.

Bullettino comunale II 1873 p. 88.

1003 **Bronzestatuette eines Laren.**

Gefunden auf dem Viminal in einem antiken Privathause (Bull. comunale I 1872 p. 88, p. 300 n. 1). Ergänzt die Plinthe.

Die Figur ist die größte und beste dieser Art, die sich erhalten hat. Der Lar erscheint wie gewöhnlich dargestellt als ein Jüngling, der in tanzartiger Bewegung vorschreitet, in der erhobenen R. ein

Rhyton, in der vorgestreckten L. eine Schale haltend. Die Stellung der Figur und die Anordnung des Gewandes scheinen durch einen spät-attischen Dionysostypus bestimmt.

Ann. dell' Inst. 1882 Tav. d'agg. N p. 71—72. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 1891 f. Abb. 3. Reinach répertoire II 2 p. 493 n. 3. Neue Jahrbücher für das kl. Altertum 1898 I p. 167 Abb. 2. Die Literatur über die Laren: Gardthausen Augustus und seine Zeit II 2 p. 515—516.

1004 **Bronzestatuette der dreigestaltigen Hekate.**

Vormals im Besitze der Chigi, seit Benedikt XIV. im Museum.

Die Anlage des Werkes scheint in letzter Linie durch eine von Alkamenes gearbeitete Statue bestimmt, die in Athen neben dem Tempel der Nike Apteros aufgestellt war. Hingegen bekunden die Attribute den Einfluß späterer religiöser Vorstellungen. Die eine der Figuren hält zwei Fackeln, wie sie seit alter Zeit der Mondgöttin beigelegt wurden, die zweite eine Schlange und ein Messer oder einen Dolch, Attribute, die, vermutlich von den Erinyen entlehnt, auf die schreckhafte Seite in dem Wesen der Göttin hinweisen. Der Schlüssel und der Strick, die wir in den Händen der dritten Figur wahrnehmen, bezeichnen Hekate als Wächterin der Pforten zwischen Himmel und Unterwelt. Der Kopfschmuck der ersten und zweiten Figur erklärt sich aus den Einflüssen orientalischer Kulte. Die Mondsichel und die aus ihr herauswachsende Lotosblume setzen die Fackelhalterin zu Isis in Beziehung, während die von einem Strahlenkranze umgebene phrygische Mütze der zweiten Figur von Mithras (vgl. n. 1163) entlehnt zu sein scheint.

Causeus Romanum Museum I sect. II T. 20—22. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II T. 71, 891. Conze Heroen- und Göttergestalten T. LXVIII 2. Roscher Lexikon der gr. u. röm. Mythologie I p. 1906. Reinach répertoire II 1 p. 322 n. 3. Alles weitere in den archäol.-epigraph. Mitteilungen aus Österreich V (1881) p. 65 AA. Vgl. Römische Mitteilungen IV (1889) p. 74.

In den weiterfolgenden Schränken sind Beigaben aufgestellt, die man in den Gräbern auf dem Esquilin und Quirinal, Nekropolen der Eisenzeit, gefunden hat (zwei von den Gräbern mit ihren Skeletten s. im unteren Stockwerk p. 555). Die Beigaben sind dürftig: Hüttenurnen aus Ton, Tongefäße, die z. T. noch ohne Drehscheibe verfertigt sind, einfache Dreifüße, Kessel, Fibeln und Waffenstücke aus Bronze, Spinnwirtel aus Ton; selten sind Vasen griechischen Ursprungs. Schmucksachen aus Bernstein und Glas, sowie edle Metalle fehlen fast gänzlich. Vom Gebrauche der Schrift ist, mit Ausnahme weniger eingeritzter Zeichen, noch keine Spur zu finden. In einem etwas zurückliegenden Schranke sind Beigaben aus Gräbern einer Nekropole bei Albano ausgestellt, um die vollkommene Gleichheit des Kulturniveaus darzutun.

Bullettino comunale VI (1878) p. 64 ff., 139 ff. T. VI—IX; XXIV (1896) p. 5 ff. T. I—V; XXVI (1898) p. 53 ff. T. V—IX. Monum. dei Lincei XV (1905).

An der Schmalwand:

1005 **Bronzene Kolossalstatue des Herakles.**

Sie wurde unter Sixtus IV. bei der Zerstörung der Ara maxima in der Nähe des Circus maximus gefunden und unter demselben Papste auf das Kapitol gebracht (Andreas Fulvius antiquitates urbis fol. XXI. Vgl. Revue archéologique XLIII, 1882, p. 25, p. 28. Röm. Mitteil. VI p. 16, p. 30, p. 45).

Herakles steht da mit selbstbewußtem Ausdrucke, indem er in der L. die von ihm erbeuteten Äpfel der Hesperiden hält. Es sieht gegenwärtig aus, als schwenke er mit der gesenkten R. die Keule wie eine Reitpeitsche. Doch ruhte die Keule ursprünglich auf einem Felsstücke oder auf einem Stierschädel, worin sie mit dem an dem dicken Ende vorhandenen Bleizapfen eingelassen war. Die Figur scheint auf Grundlage eines lysippischen Originales gestaltet. Die Ausführung ist ungleich besser an den harten als an den weichen Teilen des Körpers.

Skizze von Heemskerk: Röm. Mitt. VI p. 17 Fig. 3 (vgl. Jahrbuch VI p. 149 n. 53v a). De Cavaleriis antiquae statuae urbis Romae T. 75. De Rossi raccolta T. 20. Montagnani I 41. Righetti I 35. Clarac 802 E 1069 B. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 181 n. 48. Welcker alte Denkmäler V p. 79—82. Brunn Geschichte der gr. Künstler I p. 541. Roscher Lexikon der Mythologie I p. 2172e, p. 2905—2906, p. 2944—2945. Römische Mitteilungen IV (1889) p. 214 Anm. 2.

An der Rückwand in einem Schrank voller Glasgefäße, z. T. mit prächtiger Irisierung:

1006 **Elfenbeinerne Schreibtafel mit Griffel.**

Die Tafel (diptychon, pugillares) besteht aus zwei Platten, die durch vier silberne Ringe untereinander verbunden sind und zusammengeklappt werden konnten. Sie waren auf der inneren Seite bis zu dem erhabenen Rahmen mit Wachs überzogen. Auf dem Wachse schrieb man mit dem spitzen Ende des Griffels (stilus), während das andere stumpfe Ende dazu diente das Geschriebene auszuwischen. Der erhabene Rahmen verhinderte, daß sich die beiden Wachsflächen, wenn die Platten geschlossen waren, aneinander rieben und hierdurch die Schrift verwischt wurde. Auf den beiden Rückseiten ist der Name des Besitzers der Schreibtafel eingraviert: Gallienus Concessus v(ir) c(larissimus).

Bullettino comunale III (1874) T. VII, VIII p. 101—115. Daremberg et Saglio dictionnaire des antiquités II 1 s. v. Diptychon p. 271 Fig. 2454. Vgl. Meyer zwei antike Elfenbeintafeln (München 1879) p. 78 n. 45.

1007 **Fragmente einer Giebelgruppe aus Terrakotta.**

Gefunden bei dem Baue einer Kloake in der Via di S. Gregorio.

Die Gruppe scheint verschiedene Gottheiten dargestellt zu haben, die dem Opfer eines Schweines, eines Schafes und eines Rindes (suovetaurilia) beiwohnen. An den einzelnen Figuren haben sich lebhafte Farbenreste erhalten. Der Stil der Formengebung entspricht dem der hellenistischen Kunst.

Bullettino comunale VI (1878) p. 293ff. n. 1—10. Museo italiano di antichità classica I (1884) p. 5 not. 8. Vgl. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Ser. III Text zu n. 774, 775.

In dem nächsten, etwas zurückliegenden Schranke:

1008 Weibliches Köpfchen aus Email.

Das Köpfchen wurde i. J. 1751 von Benedikt XIV. erworben. Öffentlich ausgestellt wurde es erst i. J. 1903. Die Zugehörigkeit der Alabasterbüste ist zweifelhaft; ihrer Form nach könnte sie antik sein. Sicher modern sind der schwarze Marmorfuß und die weiße Basisplatte. Ein Fragment eines ganz entsprechenden Köpfchens ist aus dem Besitz des römischen Institutes in die Straßburger Antikensammlung gelangt (Michaelis Festgabe des arch. Instituts zu Straßburg der 46. Philologen-Vers. dargebracht p. 12f. Fig. 5—7).

Das Interesse des Köpfchens, das immerhin auch durch seine vornehmen Formen erfreulich wirkt, beruht hauptsächlich auf der ungewöhnlichen Technik seiner Herstellung. Das Email der Fleischteile ist rosafarben, das der Haare schwarz; hie und da bemerken wir zackige Einströmungen des schwarzen Emails. Wenn dieses an einigen Stellen irisiert, so haben wir darin lediglich die Folge natürlicher, chemischer Veränderung zu erkennen. Die Fleischteile sind zudem mit einer feinen Emailschicht von gelblicher Farbe bedeckt, die sich am vollständigsten auf dem Obergesichte erhalten hat. Auf dem Untergesichte ist sie fleckenweise abgeblättert, und an den Seiten des Halses wie im Nacken fehlt sie heute ganz. Die Augen bestehen augenscheinlich aus schwarz-oxydiertem Silber und sind in die Höhlungen eingesetzt; von einer Angabe der Pupillen, die nicht gefehlt haben kann, ist nichts mehr zu erkennen.

Ein erfahrener Techniker schildert den vermutlichen Gang der Herstellung folgendermaßen: „Der Kopf ist nicht, wie man angenommen hatte, gegossen oder gepreßt, sondern frei geformt und dann erst gebrannt. Beim Formen sind die beiden farbigen Massen mit Hilfe der Finger fest an- und ineinander gearbeitet worden. Nach dem Formen im Rauhen wurden die Flächen überarbeitet, teils mit der Hand, teils mit scharfen, spitzen Instrumenten. In dieser Weise wurden auch die welligen Haarpartien ausgearbeitet, die Nasenlöcher eingestochen usw. Nach gehöriger Eintrocknung muß der Kopf in einem Muffelofen oder sonst geeigneten Ofen so weit erhitzt sein, daß er zu einer einheitlichen Masse zusammenschmolz, ohne zu zerfließen, zu schwinden oder die Gestalt überhaupt zu verändern. Die Rosafarbe entsprach jedoch nicht der natürlichen Hautfarbe. Der Künstler übermalte deshalb die Fleischteile mit einer ziemlich dünnflüssigen Emailfarbe von gelblichem Tone. Dabei konnte er auch kleine Fehler, namentlich Ungenauigkeiten an der Grenze der beiden Farbmassen, verdecken, ebenso kleine Löcher, durch die beim Erhitzen Luftteilchen entwichen waren, ausfüllen. Der übermalte Kopf mußte dann wieder in den Ofen, wo sich die aufgemalte Farb-

schicht mehr oder minder fest mit der Grundmasse verband." Neue Versuche haben diese Annahmen bestätigt.

Der kleine Haarschopf im Nacken entspricht der Mode zur Zeit der ersten Kaiser. Damals also muß das Köpfchen entstanden sein.

Röm. Mitteilungen XX (1905) p. 131 ff. T. VI, VII. Vgl. ebenda XXIII (1908) p. 145 ff.

In dem nächsten Schranke unter einer Menge kleiner Terrakottafiguren:

1009 **Stirnziegel mit der Maske eines Frauenkopfes.**

Gefunden 1876 auf dem Kapitol in dem Garten des Klosters von S. Maria in Aracoeli.

Da der Stil des Frauenkopfes auf das Ende des 6. oder den Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. hinweist, wird dieser Stirnziegel von dem Schmucke eines sehr alten auf dem Kapitol gelegenen Gebäudes stammen, vielleicht von dem des ältesten kapitolinischen Juppitertempels, eines tuskanischen Baues, in dessen Dekoration die polychrome Terrakotte eine hervorragende Rolle spielte.

Bullettino comunale XVII (1889) p. 229 n. 34. Über andere ähnliche Funde auf dem Kapitol: Notizie degli scavi 1878 p. 235; Bull. d. J. 1882 p. 228 ff. Bull. comun. XXIV (1896) T. XII, XIII 1, 3, 4 p. 119 f., p. 189.

1010 **Stirnziegel mit der Maske eines Silens.**

Gefunden auf dem Esquilin bei S. Antonio.

Dieser Ziegel ist ungefähr der gleichen Zeit zuzuschreiben wie n. 1009 und hatte die gleiche Bestimmung.

Bullettino comunale V (1877) p. 276 n. 2; XVII (1889) p. 229.

In dem nächsten Schranke ist eine große Anzahl **tönerner Reliefplatten** vereinigt; sie dienten zu einer besonderen Art von Dekoration, die in Rom und Umgegend während des letzten Jahrhunderts der Republik wie im Anfange der Kaiserzeit häufig zur Anwendung kam und darin bestand, daß man aus Reihen solcher Platten Friese bildete. Sechs offenbar zusammengehörige Exemplare zeigen die gleiche Darstellung, nämlich zwei Satyrn, die an einem Krater stehen und, sich auf den Fußspitzen erhebend, in sein Inneres hineinblicken. Auf zwei Platten sieht man Herakles, wie er sein von der Hirschkuh gesäugtes Söhnchen, Telephos, findet. Eine andere stellt einen Abschied, vielleicht den des Theseus von Ariadne, dar, wieder eine andere einen phrygisch gekleideten Jüngling (Pelops? Paris?) und eine Frau (Hippodameia? Helena?), auf einem Viergespanne. Eine größere Platte zeigt zwei Bogen einer offenen Halle mit Durchblick auf eine Nillandschaft.

Vgl. zu der Abschiedsszene Ann. d. J. 1863 p. 464 ff. Andere derartige Platten im Vatikan (p. 275 ff.), im Thermenmuseum (n. 1491, 1506, 1518) und im Kircherianum.

Im letzten Schranke einige Terrasigillata-Gefäße und eine große Anzahl antiker Lampen.

Das Antiquarium comunale
auf dem Caelius (früher Orto botanico oder Magazzino archeologico genannt).

Erstes Zimmer.

Unter den Gegenständen, die der an der r. Wand aufgestellte Schrank enthält, verdienen besondere Beachtung einige Reste von Stuckdekorationen, mit denen Wände und Decken der Privathäuser in der Kaiserzeit verziert wurden, und drei Fragmente von Statuetten aus demselben Stoffe, darunter besonders ein bärtiges geneigtes Köpfchen, eine kleine Wiederholung des berühmten bronzenen Dionysos (sog. Platon) aus Herculaneum im Neapeler Museum.[1]) Weiter links beachte man die Fragmente von Platten und Architekturgliedern aus farbigem Marmor und anderen kostbaren Steinarten. Sie rühren von antiken Wandinkrustationen her und geben uns einen anschaulichen Begriff von dem Luxus, der während der römischen Kaiserzeit bei der Dekoration von Prachträumen entwickelt wurde. In einzelne der Platten sind Ornamente aus anderen Steinarten eingelegt, die sich durch ihre Farbe von der des Grundes unterscheiden. Da die Platten keinerlei Restauration erfahren haben, lassen sie die Intarsiatechnik, in der die Ornamente ausgeführt sind, vortrefflich erkennen. Will man sich den prachtreichen Eindruck vergegenwärtigen, den derartige Wandinkrustationen im Altertum hervorriefen, muß man sich allerdings die glänzende Politur hinzudenken, durch die all die gegenwärtig stark verblaßten Farben zu scharfer Geltung gebracht wurden. In demselben Schranke, weiter nach der Rückwand des Zimmers zu, sind Objekte ausgestellt, deren sich die antiken Wandmaler bedienten: Farbenklumpen, ein steinernes Becken, in dem diese Klumpen zerstoßen oder zerrieben wurden, die hierzu nötigen Stößer und Reibinstrumente. An der Ausgangswand rechts von der Tür Blöcke von seltenen Marmor- und anderen Steingattungen, jeder mit einer Etikette versehen, die den Namen des Steines angibt; links von dem Ausgang eine Sammlung römischer Ziegelstempel. An der l. Wand allerlei Gegenstände, die zu den Heizvorrichtungen eines römischen Bades gehörten: Wasserleitungsröhren aus Blei mit Inschriften und marmorne Fontänendekorationen. Die Inschriften der Bleiröhren geben den Namen der Person, durch deren Terrain die Leitung gelegt war, oder den des Fabrikanten oder die Namen beider an. Sie sind, wenn sie den Namen des Grundeigentümers enthalten, vielfach für topographische Untersuchungen von Wichtigkeit.

---

1) Röm. Mitteil. XXV (1910) p. 166f. Fig. 21, 22.

Die an der Eingangswand, rechts von der Tür, in einem Rahmen zwischen zwei Gitterfragmenten aus Blei angeheftete, bleierne Inschriftentafel[1]) ist ein interessantes Spezimen einer für die Geschichte des Aberglaubens wichtigen Denkmälergattung. Sie stammt aus einem der altrömischen Privathäuser, die 1876 bei Anlegung der Via nazionale entdeckt wurden, und zwar fand man sie daselbst in einer mit Asche gefüllten Amphora geborgen. Die Inschrift scheint gegen das Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. abgefaßt. Sie bezeugt den fanatischen Eifer, mit dem sich die bei den Circusrennen auftretenden Lenker des Sieges zu vergewissern suchten (vgl. n. 327, 1431—1438). Ein solcher Wagenlenker, dessen Namen die Inschrift verschweigt, wünscht darin für das bevorstehende Rennen alles denkbare Unheil auf seinen Konkurrenten Eucherios und dessen Pferde herab. Weiter links eine antike eisenbeschlagene Tür mit dem Schlüssel.

Zweites Zimmer.

In dem Schranke rechts von dem Eingang an der r. Schmalseite des mittleren Bordes:

1011 **Fragment eines attischen Votivreliefs.**

Gefunden auf dem Esquilin.

Artemis sitzt auf einem Felsen nach links gewendet und gegen einen Baum gelehnt. Vor dem Felsen lagert ein Reh, das zu der Göttin emporschaut. Fein empfundene schlichte Arbeit des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Ungefähr in der Mitte des unteren Bordes:

1012 **Statuette des Chrysippos ohne Kopf.**

Die Statuette ist eine flott gearbeitete kleine Wiederholung der Statue des sog. Poseidonios im Louvre, in der man mit der größten Wahrscheinlichkeit die Kopie einer Statue des Chrysippos im athenischen Kerameikos erkannt hat, einer Statue, die den Philosophen Chrysippos (ca. 280—206 v. Chr.) sitzend darstellte, mit vorgestreckter Hand, als ob er im Begriffe wäre, eine philosophische Frage zu erörtern (Cic. de fin. I c. 11, 39). Ferner erfahren wir, daß die wie beim Nachrechnen eingebogenen Finger — der Philosoph wird auf diese Weise die Gründe des Für und Wider einer Ansicht aufgezählt haben — für Darstellungen des Chrysippos typisch waren (Sid. Ap. Epist. IX 9, 14). Über den Kopf vgl. n. 391, 822.

Vgl. Archäol. Studien H. Brunn dargebracht p. 43ff. (Milchhoefer). Bernoulli griech. Ikonographie II p. 154ff.

---

1) Bull. comun. XXV (1897) T. VII p. 103ff. Wünsch sethianische Verfluchungstafeln aus Rom p. 49—52.

In den Sockel der r. Wand sind eingelassen:

1013, 1014 **Zwei Fragmente eines Frieses, Götter gegen Giganten kämpfend.**

Gefunden in der Via del Colosseo bei dem Conservatorio delle mendicanti.

Der Stil der Fragmente deutet auf die früh-antoninische Zeit, verrät aber durchweg starke Abhängigkeit von hellenistischen Kunstwerken. Das eine zeigt eine der Artemis entsprechende, aber geflügelte Gestalt, die nach links vorschreitet, in der L. den Bogen, mit der R. nach einem der Pfeile in ihrem Köcher greifend, neben ihr eine vollständig bekleidete, matronale Göttin, die an dem Kampfe nicht teilnimmt, und die mit einem Hammer bewehrte r. Hand wie ein Bein des Hephaistos, neben dem eine Zange und ein zweiter Hammer auf dem Boden liegen. Auf dem anderen Fragmente sieht man eine lang bekleidete Göttin im Begriff, mit einem Schafte, den wir uns vermutlich als Fackel zu ergänzen haben, einen Stoß nach links auszuführen, und eine andere, ebenfalls lang bekleidete Göttin, wie es scheint eine Erinys, nach rechts gewendet. Diese hält in der R. eine Fackel und ist an den Schläfen wie an den hohen Stiefeln mit Flügeln versehen. Von den Giganten, gegen die Götter und Göttinnen kämpfen, hat sich auf diesen beiden Platten keiner erhalten, wohl aber auf anderen Fragmenten der gleichen Darstellung, die z. T. schon vor Jahrhunderten an der gleichen Stelle gefunden wurden, deren Zusammengehörigkeit zu einem Friese aber erst kürzlich erkannt worden ist. Man hat oben an den Wänden Gipsabgüsse sowohl der hier befindlichen Fragmente, wie auch jener anderen angebracht: in der Mitte der Schmalwand eine größere Platte, die sich heute im Belvedere des Vatikan befindet (n. 138); rechts und links davon die beiden hier befindlichen Fragmente; neben dem Eingang ein Fragment aus dem lateranischen Museum (n. 1211); gegenüber ein kleines Fragment, das auf den Palatin gelangt ist. Der Fries mag mit dem Heiligtum der Tellus, das in der Gegend des Fundortes gelegen hat, in irgendeiner Beziehung gestanden haben (Tellus-Gaia, die Mutter der Giganten). Hephaistos war augenscheinlich nicht im Kampfgewühle dargestellt, sondern in seiner Werkstatt, wie er glühendes Eisen zu Wurfgeschossen gegen die Giganten zurichtet.

Bull. comunale XV (1887) T. XIV p. 241—250. Röm. Mitteil. XX (1905) T. V p. 124ff. Vgl. Annual of the British school at Athens IX (1902—3) p. 239. Röm. Mitteil. XXIV (1910) p. 191f. — Hephaistos ist während der Gigantomachie in seiner Werkstatt schon auf dem archaischen Friese vom Schatzhause der Knidier dargestellt (Athen. Mitteil. XXXIV 1909 p. 174ff.).

In dem Schranke links von dem Durchgang ins dritte Zimmer, in der Mitte des unteren Bordes:

1015 **Fragmentierte Statuette des Asklepios.**

Gefunden 1888 in dem Garten der „Sepolte vive" bei S. Maria dei Monti im unteren Teile der Via Cavour.

Vgl. über diesen Typus die Bemerkungen zu n. 1340.

Bullettino comunale XVI (1888) p. 182. Röm. Mitteilungen XVI (1901) p. 376f. Fig. 2.

In dem gegenüberstehenden Schranke oben:

* 1016 **Relief, bärtiger Mann und Mädchen.**

Gefunden 1896 beim Kolosseum.

Links steht, mit dem r. Ellenbogen auf einen Baumstamm gestützt, ein bärtiger Mann, der mit der gesenkten R. einen Mantel festhält, dessen unterer Teil seinen Körper umgibt, rechts vor ihm ein mit Chiton und Mantel bekleidetes Mädchen, dessen Arme von dem Mantel bedeckt sind, wobei die R. auf der Brust liegt, die gesenkte L. den Mantel etwas emporzieht. Beide Figuren sind durch schöne attische Typen aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. bestimmt. Der bärtige Mann erinnert im besonderen an eine in dieser Zeit gestaltete Asklepiosfigur. Auffällig ist der verhältnismäßig große, leere Raum zwischen den beiden Gestalten. Vielleicht war er durch malerische Motive ausgefüllt, die zugleich die Bedeutung der dargestellten Figuren klar machten.

Bull. comun. XXIV (1896) p. 304 n. 2.

Links davon:

1017 **Fragment eines Reliefbildes.**

Links erhebt sich eine knorrige Platane, deren Stamm mit einer Tänie umwunden ist und deren Äste sich nach rechtshin ausbreiten. Von der Platane nach der Seitenwand eines Gebäudes mit Giebeldach ist ein großer Vorhang gespannt, vor dem man links den oberen Teil eines Pfeilers mit einem Votivrelief bemerkt, weiter rechts undeutliche Reste der Figuren, die hier folgen mußten. Über Vorhang und Gebäude ragt der obere Teil eines Tempels mit kanellierten Säulen auf; im Giebel zwei Tritonen, die einen Schild mit Gorgoneion halten; als Akroterien augenscheinlich Viktorien. Rechts noch der obere Teil einer korinthischen Säule mit glattem Schafte, auf der ein Gefäß mit zwei Henkeln steht. Flotte dekorative Arbeit. Vgl. das ähnliche Fragment n. 815.

In dem Pulte unten Fragmente griechischer, aretinischer und anderer Tongefäße italischer Fabrik.

Links von dem Durchgang in den anstoßenden Saal:

1018 **Mädchenstatuette nach einem Bronzeoriginale aus dem 5. Jahrhundert.**

Gefunden an der Via Merulana in der Nachbarschaft des dreieckigen Platzes, der sich auf diese Straße öffnet; wahrscheinlich identisch mit Bull. com. III (1875) p. 241 n. 3.

Das Mädchen hat die Rückseite des Überschlages, mit dem sein Peplos versehen ist, über den Hinterkopf gezogen. Der Kopf, der verloren gegangen ist, der Hals und das über den oberen Rand des Peplos emporragende Bruststück waren aus einem besonderen Marmorstücke gearbeitet, das der Bildhauer in die Halsöffnung einsetzte, nachdem er das Gewand, das den Kopf umgab, ausgeführt hatte. Eine Gruppe von Bronzestatuen aus Herculaneum stellt Mädchen dar, die in verschiedener Weise mit der Anordnung ihrer Gewänder beschäftigt sind. Die Erfindung ihrer Typen scheint der peloponnesischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. anzugehören. Unsere Statuette zeigt eine so enge Verwandtschaft mit den herkulanischen Mädchen, daß wir ihr Original einer verwandten Schule zuschreiben dürfen. S. Nachträge.

Arndt-Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie III n. 806, 807 p. 37. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie III 2 p. 2314. — Vgl. zu den herkulanischen Mädchenstatuen: Bull. com. XXIX (1901) p. 71ff. T. VI.

Rechts von dem gleichen Durckgang:

1019 **Oberteil einer Statue des Hermes.**

Das Fragment ist in zweifacher Hinsicht interessant. Die Glyptothek Ny-Carlsberg in Kopenhagen besitzt zwei Köpfe, die das gleiche Original wiedergeben, wie der hiesige; doch fehlt ihnen der Petasos. Gewiß ist das Einfachere das Ursprüngliche, und wir haben damit ein sicheres Beispiel für das Verfahren römischer Kopisten, griechische Vorbilder gelegentlich mit allerlei Zutaten auszustatten und damit ihrem Publikum verständlicher und erfreulicher zu machen. Stilistisch steht der Kopf einem helmlosen Athena-Typus des 5. Jahrhunderts v. Chr., in dem man die Athena Lemnia des Pheidias hat erkennen wollen, außerordentlich nahe. Der weite Abstand, der diesen Hermeskopf von sicheren Jünglingstypen des pheidiasischen Kreises trennt, bietet ein nicht zu verachtendes Argument gegen jene fast allgemein anerkannte Kombination.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 808 (Text von Bulle). Jahreshefte d. österr. arch. Institutes XI (1908) p. 204f. Abb. 85, 86.

Saal.

Rechte Längswand:

1020 **Sehr zerstörter Kopf einer Athena.**

Der Kopf gibt in mäßiger Ausführung den Typus der Athena-Hope-Farnese wieder, einer Schöpfung des pheidiasischen Kreises. Bemerkenswert ist, daß die Tiere auf den beiden Seiten des Helmes den Resten zufolge Greife und nicht Pegasoi waren.

1021 **Wiederholung eines polykletischen Jünglingskopfes.**

Gefunden auf dem sogenannten Pincetto des Campo Verano.

Der Kopf gibt in äußerst sorgfältiger Ausführung einen polykletischen Athletentypus wieder, den wir in ganzer Figur im Museo

Baracco finden werden (n. 1100). Man vergleiche die Bemerkungen an jener Stelle. Der Kopist dieses Kopfes hat die Eigentümlichkeiten des Bronzestils, namentlich in der Behandlung der Haare, die wie ziseliert aussehen, in sehr getreuer Weise wiedergegeben.

Bull. com. XV (1887) p. 26—27. Jahreshefte des österr. archäol. Institutes II (1899) p. 196 Anm. 8.

1022 **Statue des Hermes mit geschlachtetem Widder.**

Gefunden i. J. 1901 bei Anlegung des Tunnels unter dem Quirinal auf der Seite der Via Due Macelli.

Die Statue gibt in der eleganten Ausführung der ersten Kaiserzeit einen Typus wieder, der am vollständigsten durch eine Statue der Villa Albani bekannt ist, das Werk eines Stephanos aus der Schule des Pasiteles. Das Original, ein Werk der argivischen Kunst des 5. vorchristlichen Jahrhunderts, ist in jener Zeit nicht nur einfach kopiert worden; man hat der Figur, die man damals augenscheinlich als Musterfigur betrachtete, durch wechselnde Attribute und Gruppierungen verschiedene Bedeutungen gegeben. In der hier besprochenen Statue war Hermes als Opferer dargestellt (vgl. das Hermesrelief des einen barberinischen Kandelabers n. 206): das Opfertier hängt geschlachtet neben ihm über dem Stamm, und wir dürfen wohl annehmen, die mäßig erhobene Linke — ein Rest der Stütze ist unter der l. Brust erhalten — habe die Leber des Tieres dem Blicke genähert; die R. war gesenkt und hielt vielleicht das Kerykeion oder ein Opfermesser.

Bullettino comunale XXIX (1901) T. X b p. 167ff. Fig. 3.

1023 **Statue des Priapos.**

Gefunden i. J. 1901 bei Anlegung des Tunnels unter dem Quirinal.

Die Statue stellt in archaisierender Haltung — auch der Haarschopf im Nacken ist streng stilisiert —, aber freier, eleganter Gewandbehandlung den Vegetationsdämon Priapos dar. Dem auf das Zierliche gerichteten Geschmacke des Bildhauers entspricht es, daß er die übertreibende Angabe der Zeugungskraft, wie wir sie bei anderen Darstellungen des Priapos sehen, vermieden hat. Der l. Unterarm trägt ein Böckchen, und drei Putten — sie und das Tier sind ganz naturalistisch frei behandelt — klettern auf den Schultern und an den Beinen des Alten herum. Es sind Genien der Jahreszeiten; der vierte mag unten auf einem jetzt fehlenden Teile der Plinthe gehockt oder gestanden haben. Der r. Arm war vorgestreckt. Vielleicht war er beschäftigt mit einem Attribute, etwa einer Fruchtgirlande, von dessen Befestigung drei kleine Löcher im l. Oberschenkel und dem Gewande daneben herzurühren scheinen. Die Statue ist in ihrer gesuchten Eleganz und der Mischung gegensätzlicher Stilrichtungen ein recht charakteristisches Werk der ersten Kaiserzeit, und speziell der pasitelischen Schule.

Bullettino comunale XXX (1902) T. III p. 12ff. Fig. 2.

1024 Statue eines zum Dienste im eleusinischen Kult geweihten Knaben.

Gefunden i. J. 1901 bei Anlegung des Tunnels unter dem Quirinal auf der Seite der Via Due Macelli. Ergänzt das l. Bein und die r. Hüfte.

Daß der Knabe in irgendeiner Beziehung zum eleusinischen Kulte stand, beweisen die Attribute, die der Kopist an dem Stamme angebracht hat: ein Myrtenkranz und ein fackelartiges Objekt, an dem man in der Mitte des Schaftes und den beiden Büscheln am oberen Ende dichtgebundene Myrthenzweige mit Blättern und Früchten erkennt. Es ist dasselbe Attribut, das man auf vielen Darstellungen des eleusinischen Kreises in den Händen der Mysten sieht, und fälschlich *βάκχος* genannt hat. Knaben so jugendlichen Alters, wie der dargestellte, wurden zu den Weihen nur ausnahmsweise herangezogen, und Statuen hat man nur denen errichtet, die zu einem besonderen Dienste am Altar bestimmt waren, etwa den römischen Camilli entsprechend (vgl. n. 957), den *μυούμενοι* oder *μυηθέντες ἀφ' ἑστίας* (auch Mädchen wurde diese Ehre zuteil). Man wählte sie durch das Los aus der Menge der jungen Eupatriden, aus, und sie funktionierten gleichsam in Vertretung aller übrigen Mysten, um durch ihre Reinheit, die noch kein Unglück oder Makel befleckt hatte, die Götter gnädig zu stimmen. Die beiden Unterarme der Statue waren vorgestreckt; augenscheinlich hielten sie irgendeinen Gegenstand für das Opfer auf dem Altar, und zur Sicherung dieses Attributes diente die große Stütze, deren Ansatz sich auf der Vorderseite des Leibes erhalten hat. Da es sich um ein Opfer für die eleusinischen Gottheiten handelt, denkt man zunächst an ein Ferkel, das die Hände sehr wohl an seinen ausgestreckten Beinen gehalten haben könnten. Wir erinnern uns nun, daß wir im Konservatoren-Palast bereits eine Replik dieser Figur gesehen haben (n. 908), und daß die Hände dort tatsächlich ein Ferkel halten. Aber das Tier ist ergänzt und man kann nicht mehr konstatieren, ob der Restaurator irgendeinen Rest richtig gedeutet hat. Das Rätsel könnte sich erst lösen, wenn man sich entschließen sollte, die abscheuliche Ergänzung an jener Replik wieder zu entfernen. Diese wurde mit dem Fragmente einer anderen gefunden, das jetzt neben der hier besprochenen Statue aufgestellt ist. Wir sehen daran, wie der späte Kopist nicht nur alles vergröbert und verwässert hat; er hat auch aus der einfachen Schnur in den Haaren einen turbanartigen Kopfschmuck gemacht, vielleicht beeinflußt durch gewisse Gebräuche abergläubischer Begehungen, bei denen der Kopf vor allem durch nachdrückliche Umschließung gegen den Einfluß schädlicher Mächte geschützt werden mußte. Fanden wir doch auch an jener Replik im Konservatorenpalast eine Einzelheit, die ebenfalls mit derartigen Begehungen zusammenhängt und weder an der weitaus besseren

Kopie, die wir hier betrachten, noch auch demnach an dem Originale beider vorhanden war: nur der r. Fuß trägt eine Sandale, während der l. bloß ist (aus Mißverständnis hat man hier eben den l. Fuß mit einer Sandale ergänzt; über den Sinn der Entblößung des l. Fußes vgl. die Ausführungen zu n. 908). Eine weitere Replik des Kopfes unserer Statue — die Haare sind wie hier nur von einer Schnur umschlossen — befindet sich im Museo Kircheriano (n. 1650).

Das Original der Statue war eine Bronzefigur, das Werk eines Künstlers aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Er hat augenscheinlich den peloponnesischen Schulen jener Zeit nahegestanden. Manches verbindet ihn auch mit den Künstlern der Werke, die man dem Kreise des Kalamis zugeschrieben hat.

Bullettino comunale XXIX (1901) T. Xa; XI p. 164ff. Atti della Pontif. Accademia romana di archeol. Ser. II Bd. IX (1907) T. V p. 115ff. (ebenda auf T. VI das danebenstehende Fragment). Journal of hell. studies XXIX (1909) T. I p. 1ff.

1025 **Torso eines Verwundeten.**

Gefunden auf dem Esquilin.

Die Statue, von der der Torso herrührt, stellte einen stark gebauten Mann in heftiger Bewegung, vermutlich im Kampfe begriffen, dar. Die erhaltenen Teile genügen, um zu erkennen, daß die Figur weit ausschritt, das l. Bein zurück-, das r. vorwärtssetzend, und daß sie die Arme von dem Körper abstreckte. Auf der l. Seite der Brust ist ein Loch eingebohrt, ein anderes an der l. Hüfte; offenbar waren in ihnen Stifte eingelassen, die ein bronzenes Schwertgehänge hielten. Der Torso erinnert in seiner noch etwas gebundenen Formengebung an manche Figuren aus den älteren Metopen des Parthenon. Besonders charakteristisch ist die Schärfe, mit der der Bildhauer die Scheidungslinie der Muskeln zwischen Brust und Nabel betont hat.

Über eine Replik in Florenz vgl. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 198. Sauer das sog. Theseion p. 222ff. mit Abb. der Statue u. des Kopfes. Neue Jahrbücher für Philologie I (1900) p. 12.

1026 **Kopf der Hera.**

Gefunden bei S. Pietro e Marcellino (Bull. comunale 1887 p. 136 n. 12; 1897 p. 136 not. 3).

Die Auffassung und der Stil lassen darauf schließen, daß dieser Kopf einen in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts geschaffenen, attischen Typus reproduziert. Tatsächlich ist er eine nicht sehr fein gearbeitete Wiederholung des Heratypus, dessen Körper wir im Braccio nuovo des Vatikan (n. 26) kennen gelernt haben, und dessen einzige mit dem Kopfe erhaltene Replik sich in Kopenhagen befindet.

Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 94 Fig. 51, 52.

An der Schmalwand:

1027 **Kopf des Diomedes.**

Gefunden bei S. Pietro e Marcellino (Bull. comunale 1887 p. 136 n. 18).

Er entspricht dem Kopfe einer in München befindlichen Statue, die mit Recht auf den das Palladium aus Troia forttragenden Diomedes gedeutet wird, zeigt jedoch eine etwas strengere Stilisierung und scheint somit das offenbar in Bronze ausgeführte Original getreuer wiederzugeben als jene Statue. Andere Repliken beweisen allerdings, daß wir uns das Original noch strenger und schlichter vorstellen müssen. Da dieser Diomedestypus vielerlei Berührungspunkte mit dem Porträt des Perikles darbietet, das wir dem Kresilas zuschreiben dürfen (vgl. n. 276), so hat man in ihm augenscheinlich mit Recht eine Schöpfung desselben Meisters erkannt. Vgl. hierselbst n. 1244 u. 1275.

Arndt-Amelung photographische Einzelaufnahmen, Serie III n. 809, 810 p. 37. Über den Diomedestypus: Furtwaengler Meisterwerke p. 311—325.

Vor der Mitte der Schmalwand:

1028 **Kolossalstatue der Pallas.**

Gefunden 1897 auf dem Corso vor dem Palazzo Sciarra (Notizie degli scavi 1897 p. 251. Bull. comunale 1897 p. 164). Der Kopf ist ein Gipsabguß des Kopfes, den eine besser erhaltene Replik im Louvre trägt.

Der Kopf, der r. Arm und der l. Unterarm waren aus besonderen Stücken gearbeitet, der Kopf in das ausgehöhlte Halsstück eingesetzt, die beiden Arme durch Dübel an dem Körper befestigt. Als Original dürfen wir eine Bronzestatue der perikleischen Zeit und auch in diesem Falle (vgl. n. 1027) mit großer Wahrscheinlichkeit eine Schöpfung des Kresilas voraussetzen. Eine besser erhaltene Kopie nach demselben Originale, die im Louvre befindliche Pallas von Velletri, gibt über die fehlenden Teile Aufschluß. Die erhobene R. war auf einen Speer gestützt; die vorgestreckte L. hielt eine Eule oder eine Nike. Hinsichtlich der Ausführung ist die römische Statue der Pariser überlegen. Die Falten zeigen hier eine großartigere und mehr der Natur entsprechende Behandlung als dort. Ein schärferer Gegensatz als der zwischen dieser Athenafigur und denen des Pheidias und seines Kreises läßt sich kaum ausdenken (vgl. n. 70, 1304). Dort strahlende, siegesgewisse Energie, hier still in sich gekehrte, gesammelte Kraft; dort Tatenlust und Freude, hier sinnender herber Ernst. Die Wirkung dieser neuen Erscheinung muß damals in Athen, wo das Original dem Zeugnis einiger Münzen zufolge gestanden hat, eine ungeheure gewesen sein. Die meisten Künstler der folgenden Zeiten wandeln in der Bahn des Kresilas weiter, nicht in der des Pheidias.

Bull. comunale XXV (1897) T. XV, XVI p. 281—290. — Vgl. über Typus und Münzen zuletzt: Jahreshefte d. österr. Instituts XII (1909) p. 180f. (die bei Furtwaengler Meisterwerke p. 310f. versuchte Identifizierung des Originals dieser Athena mit der Athena Soteira im Peiraieus, die Plinius als Werk eines Kephisodoros nennt, ist ganz hypothetisch; vgl. darüber auch n. 1069).

1029 **Kopf des Perseus (?).**

Er stimmt genau zu der Beschreibung, die das Bullettino comunale 1887 p. 134 n. 8 von einem bei S. Pietro e Marcellino gefundenen

Hermeskopfe entwirft. Doch wird in demselben Bullettino 1890 p. 306 ausdrücklich angegeben, daß er an der Via Labicana gegenüber den Fabbriche Garassino entdeckt worden sei.

Angesichts der mit Flügeln versehenen Kappe könnte man zunächst an Hermes denken. Doch zeigt das Gesicht ungleich derbere Formen und einen weniger intelligenten Ausdruck als irgendein Typus des Götterboten. Außerdem ist die Kappe an einer im Britischen Museum befindlichen Wiederholung mit Schuppen oder kleinen Federn überzogen. Demnach hat man geglaubt, den Kopf vielmehr auf Perseus deuten zu müssen, und in der Mütze die unsichtbar machende Hadeskappe erkennen wollen. Neuerdings aber hat man auch gegen diese Auffassung oder wenigstens gegen ihre Begründung nicht unberechtigte Einwände vorgebracht. Jedenfalls hatte die Kappe an unserem Exemplar einen ähnlichen Überzug wie an dem des Britischen Museums, der jedoch nicht wie an jenem plastisch, sondern durch Malerei wiedergegeben war. Da der Stil der beiden Köpfe auf die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. hinweist und unter den Werken des Myron eine Bronzestatue des Perseus bezeugt ist, hat ein Gelehrter diese Statue als Original angenommen und die Tatsache, daß die beiden Köpfe eine in mancher Hinsicht fortgeschrittenere Kunst zeigen als der Diskobol des Myron (vgl. n. 1363), daraus zu erklären versucht, daß der Perseus zu den späteren Arbeiten dieses Meisters gehört habe. Bedenklicher aber ist es, daß die Formengebung hier eine wesentlich andere ist, als bei dem Diskobolen. Weit mehr Analogien findet sie an zwei Werken, einem Apollon (n. 1108) und einer Pallas (n. 1878), hochbedeutenden Werken aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., deren Meister man bisher vergebens zu bestimmen gesucht hat.

Bull. comun. XVIII (1890) T. XIII p. 231—234. Furtwaengler Meisterwerke T. XXII p. 382ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 603 u. 604 rechts.

An der linken Längswand:

1030 Fragmentierte Statue eines Diskobolen.

Die einzelnen Fragmente wurden am 18. Oktober 1910 mit anderen verbaut in eine spätantike Mauer im Boden der Via della Bocca della Verità zunächst der Via Bucimazza gefunden. Alle übrigen, an der gleichen Stelle entdeckten Fragmente unterscheiden sich von diesen durch abweichende Qualität des Marmors und einen anderen Erhaltungszustand. Ergänzt ein Teil des Halses und Flicken in den Fugen.

Der Torso ist sofort als Fragment einer Wiederholung des stehenden Diskobolen im vatikanischen Museum kenntlich (n. 324). Da er gut gearbeitet und nicht überarbeitet ist. wäre er schon an sich beachtenswert; aber die hauptsächliche Bedeutung des Fundes beruht darauf, daß an derselben Stelle auch ein Kopf zu Tage kam, der allen äußeren Anzeichen nach eben von diesem Körper stammen muß, während sich für die vatikanische Statue die Zugehörigkeit ihres Kopfes nicht beweisen läßt, keine andere Replik des Werkes

aber mit einem auch nur möglicherweise zugehörigen Kopfe ausgestattet ist. Dazu kommt nun, daß die stilistischen Formen dieses Kopfes mit denen des Körpers vollkommen übereinstimmen, während man sich bisher vergebens bemüht hat, für den weichen, rein attischen Charakter des Kopfes im Vatikan eine ausreichende Erklärung zu finden. Hier ist dagegen in Kopf und Körper das Nachwirken polykletischer Stilelemente in gleichem Maße deutlich (man vergleiche den Kopf mit n. 1021); daneben aber kündet sich in dem Kopfe stärker als im Körper eine neue Zeit in lebhafterer Formengebung an, auch in einem äußerlichen Zuge, wie dem Kranze kurzer gesträubter Löckchen um Stirn und Schläfen. Der Kopf repräsentiert den Übergang von polykletischer Art zu der des 4. Jahrhunderts, zu den Kopftypen des Skopas, des Praxiteles und der verwandten attischen Meister. Es ist nach alledem sehr wahrscheinlich, daß man in dem Originale dieses Fragmentes und seiner Repliken, einer Schöpfung, die, nach der Anzahl der erhaltenen Kopien zu schließen, sehr berühmt gewesen sein muß, mit Recht den von Plinius (n. h. 34, 80) erwähnten Diskobolen des Naukydes von Argos vermutet hat, und zwar müßte man das Werk, falls man, wie von einigen Gelehrten geschehen ist, zwei Künstler dieses Namens annimmt, zweifellos dem jüngeren von beiden zuteilen.

Bullettino comunale XXXVIII (1910) p. 249; XXXIX (1911) p. 97 ff T. VI—VII.

1031 **Jünglingskopf fortgeschrittenen archaischen Stiles.**

Gefunden an der Via Labicana, innerhalb der Area Maggiorani.

Der Kopf erinnert an den des Harmodios in der Neapler Gruppe der Tyrannenmörder, zeigt jedoch einen etwas fortgeschritteneren Stil.

1032 **Weibliche Statue archaischen Stiles.**

Gefunden 1895 beim Kolosseum. Der Kopf ist ein Abguß des Kopfes der Hestia Giustiniani.

Sie reproduziert das gleiche Original wie die berühmte, unter dem Namen der Hestia Giustiniani bekannte Statue, die sich gegenwärtig im Museo Torlonia an der Lungara befindet, und gehört somit zu einer Typengruppe, über die unter n. 761, 1278, 1287, 1338 und 1555 einige Andeutungen gegeben sind. Der l. Arm war seitlich erhoben und die Hand hielt ein Zepter oder eine Fackel gefaßt. Die Füße verschwinden hier nicht, wie bei der Hestia Giustiniani, unter dem Gewande.

Bull. comun. XXIII (1895) p. 125, XXIV (1896) p. 302 n. 1. Vgl. Lermann altgriech. Plastik p. 165 Abb. 62. Löwy griech. Plastik p. 19 T. 29 60. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 118.

1033 **Kopf eines griechischen Strategen.**

Gefunden i. J. 1901 bei Anlegung des Tunnels unter dem Quirinal.

Der Kopf war zum Einsetzen in eine Statue bestimmt. Zweifellos gibt er ein Porträt wieder, aber das Individuelle der Gestaltung

liegt fast nur in Haar und Bart, während die Gesichtszüge sehr allgemein gehalten sind. Sie tragen vielmehr das Gepräge eines besonderen künstlerischen Stiles, von dem wir in diesem Saale bereits zwei Beispiele gesehen haben: des Stiles, der dem Kresilas zugeschrieben wird. Man beachte besonders die Bildung der Augen und der Unterlippe. Da aber die Stilisierung der Haare weit über das Entwicklungsstadium hinausgeht, wie wir es an dem einzig sicheren Werke des Kresilas, dem Porträt des Perikles, kennen lernen (vgl. n. 276), werden wir das Original des Kopfes im Antiquarium comunale den letzten Lebensjahren des Kresilas oder einem seiner Schüler zuschreiben müssen, der die Tradition seines Meisters fortführte. Das kann nicht Demetrios von Alopeke gewesen sein, an den man gedacht hat, denn dieser ging ganz eigene, von denen des Kresilas weitabführende Wege, ebensowenig Silanion (vgl. n. 261). Die dargestellte Persönlichkeit, ein Stratege vom Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., muß noch in Rom ein gewisses Interesse erregt haben, denn es gibt vier Repliken unseres Kopfes. Man könnte am ehesten an Konon denken, den restitutor patriae nach dem furchtbaren Ende des peloponnesischen Krieges; von ihm ist eine Statue in Athen und eine in Samos überliefert.

Bull. comunale XXX (1902) T. I, II p. 3ff. Fig. 1. Kekule von Stradonitz Strategenköpfe (Abhandl. d. Kngl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1910 phil.-hist. Klasse) p. 16ff. Taf. III.

1034 **Diadumenos nach Polyklet.**

Gefunden 1882 auf dem Esquilin. Ergänzt ist das l. Bein und ein Flicken im r.

Die Statue verdient deshalb unsere Beachtung, da sie den Körper der unter dem Namen des Diadumenos bekannten Bronzefigur des Polyklet reproduziert, eine Figur, die einen jungen Athleten darstellte im Begriff, sich die Siegerbinde um den Kopf zu legen. Sie zeigt in der Formengebung wie in den Proportionen eine nahe Verwandtschaft mit dem Doryphoros dieses Meisters (vgl. n. 45). Den Kopf — ein sehr zerstörtes Exemplar steht gegenüber zwischen n. 1022 und 1023 — haben wir uns etwas nach der r. Schulter geneigt zu denken. Auf jeder Schulter hat sich ein Fragment der Stütze zur Verbindung der herabfallenden Enden der Binde mit dem Körper erhalten. Das bronzene Original entbehrte natürlich des Palmenstammes neben dem r. Beine.

Bull. comun. XVIII (1890) T. XI, XII p. 187ff. Reinach répertoire II 2 p. 547 n. 7. — Über das Kopffragment, das bei der Anlegung des Tunnels unter dem Quirinal gefunden wurde: Bull. com. XXIX (1901) T. IX p. 159ff. Fig. 1. Vgl. Löwy griech. Plastik p. 79 T. 89, 169 u. 92, 172. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 50.

1035 **Hellenistischer Jünglingskopf.**

Gefunden vor mehr als 20 Jahren, wurde der Kopf zunächst der archaischen Statue n. 1025 aufgesetzt. Erst vor wenigen Jahren wurden beide Teile wieder getrennt. Ergänzt die Nase und die Lippen.

Der Kopf stammt von einer heftig bewegten Statue, die wir uns am ehesten inmitten einer Kampfgruppe vorstellen mögen. Da der Stil hellenistisch ist, lag es nahe, daß man an die großen Schlachtgruppen der pergamenischen Kunst dachte, doch scheint der Kopf noch einer früheren Entwicklungsphase des 3. Jahrhunderts anzugehören. Sehr deutlich wirkt in seinen Formen die Eigenart lysippischer Jünglingsköpfe nach.

v. Bieńkowski die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst p. 25f. n. 17 Fig. 37, 38.

1036 **Kolossaler Torso eines Kriegers.**

Gefunden auf der Piazza Cenci hinter dem Theater des Balbus.

Das Schwert, das von dem über die r. Schulter gelegten Riemen herabhängt, deutet auf einen Krieger. Der r. Fuß war auf einen erhöhten Gegenstand gesetzt, die ganze Figur in lebhafter Vorwärtsbewegung, der Kopf stark nach der r. Schulter gewendet, wie die Halsmuskeln und Ansätze des verschobenen Helmbusches im Rücken beweisen. Wahrscheinlich stammt der Torso, dessen Marmor dem der pergamenischen Gallierstatuen gleich zu sein scheint, aus einer Kampfgruppe. Sicher ist ein Grieche dargestellt, und so liegt es nahe, in ihm einen Gegner jener Gallier zu vermuten.

Bull. comun. XV (1887) p. 137—138; p. 357 n. 4. v. Bieńkowski die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst p. 17 n. 7 Fig. 21, 22.

1037 **Kopf einer ägyptischen Königin.**

Gefunden bei S. Pietro e Marcellino (Bull. arch. com. 1887 p. 133 n. 5), also im Bereiche des Tempels der Isis und des Serapis, von dem die dritte Region der Stadt Rom ihren Namen erhielt (vgl. n. 1193).

Der Kopf war nach der Weise, in der das unter dem Halse ansetzende Stück zugehauen ist, dazu bestimmt, in eine Statue eingelassen zu werden. Er ist mit Attributen ausgestattet, die von der ägyptischen Kunst von alters her Göttinnen wie Königinnen beigelegt wurden, mit der libyschen Perücke und den Exuvien des Geiers, dem Attribut der Nechbet, dessen Hals und Kopf besonders gearbeitet und mit Zapfen in die auf der Stirnseite angebrachten Löcher eingesetzt waren; vielleicht war in dem oberen auch das Abzeichen der Isis befestigt. Die individuellen Züge, die man dem Kopf doch wohl mit Unrecht abgesprochen hat, nötigen zu der Annahme des Porträts einer Königin. Da die Züge des Gesichtes in dem der hellenistischen und speziell der alexandrinischen Kunst eigentümlichen Stile wiedergegeben sind, kann es sich nur um die Gattin eines Ptolemäers handeln. Doch sind die Züge zu wenig individualisiert, um eine genauere Bestimmung zuzulassen (man hat an die jüngere Kleopatra, die Geliebte des Marcus Antonius, gedacht).

Bull. arch. comm. XXV (1897) T. VIII p. 118—119. Jahreshefte d. österr. Institutes XIV 1911 p. 119f. Abb. 119a, b.

Vor der Mitte der Schmalwand:

1038 **Statue einer Adorantin aus grünem Basalte.**

Gefunden auf dem Caelius in der vormaligen Villa Casali bei der Grundlegung des dortigen Militärhospitals.

Da die Figur das gleiche Motiv wie die Statuen n. 241 und 1252 wiedergibt, dürfen wir sie nach Maßgabe dieser Statue mit erhobenen Unterarmen und geöffneten Händen, also als Adorantin, ergänzen. Die Behandlung der Falten zeigt hier wie dort den Kunstcharakter des ausgehenden 5. oder beginnenden 4. Jahrhunderts v. Chr. Doch hat der Kopist der vatikanischen Statue allerlei Veränderungen vorgenommen, um der Mode seiner Zeit Rechnung zu tragen. Dagegen hat der Bildhauer des hier befindlichen Exemplares das Original genauer kopiert; auch war er bestrebt, die Eigentümlichkeiten der Bronzetechnik mit besonderer Schärfe zum Ausdruck zu bringen, ein Streben, durch das allein die Wahl des schwer zu bearbeitenden Materiales bestimmt wurde; die grüne Farbe des Basaltes entspricht durchaus der einer patinierten Bronzestatue.

Bull. com. XIII (1885) p. 177 n. 19. Vatikan-Katalog II p. 540; vgl. p. 756. Münchener archäol. Studien dem Andenken Furtwaenglers gewidmet p. 135 n. 6.

Drittes Zimmer.

Die in diesem Zimmer vor der r. Wand aufgestellten Architekturstücke und Skulpturenfragmente aus Peperin stammen von einem Grabmonumente, das im Mai 1875 auf der Via S. Croce bei S. Vito entdeckt wurde[1]) und nach seiner Inschrift (an der r. Wand, ungefähr in der Mitte)[2]) der Zunft der römischen Flötenspieler (collegium tibicinum) angehörte. Die Buchstabenformen der Inschrift lassen darauf schließen, daß es zur Zeit des Sulla aufgeführt wurde. Doch bildeten die römischen Flötenspieler bereits in beträchtlich früherer Zeit eine Korporation, deren Mitglieder sich solidarisch fühlten und der die römischen Behörden mit einer gewissen Rücksicht entgegenkommen mußten, da der Ritus das Flötenspiel bei Opfern wie anderen heiligen Handlungen vorschrieb und der Ausfall dieser Begleitung als unheilvoll für die Stadt angesehen wurde. Eine Geschichte, die Livius (IX 30) aus d. J. 309 v. Chr. erzählt, legt hierfür ein schlagendes Zeugnis ab. Die Zensoren hatten ein Privilegium abgeschafft, das von alters her den Flötenspielern zustand, die bei öffentlichen Sakralhandlungen tätig waren, das Privilegium, bei festlichen Gelegenheiten in dem Tempel des kapitolinischen Juppiter speisen zu dürfen. Infolgedessen siedelte die ganze Korporation nach Tibur (Tivoli) über. Der römische Senat schickte eine eigene Gesandtschaft an die Tiburtiner und beschwor diese, dahin

1) Bull. comun. III (1875) p. 44 f. Jordan-Hülsen Topographie I 3 p. 270 f.
2) Corpus inscr. lat. VI 1 n. 3877.

zu wirken, daß die Auswanderer wiederum nach Rom zurückkehrten. Die Behörden von Tibur suchten zunächst die Flötenspieler durch Zureden umzustimmen und nahmen schließlich, als sie hiermit nichts erreichten, ihre Zuflucht zu einer List. Die römischen Flötenspieler wurden an einem Festtage von Tiburtiner Bürgern zu Gaste geladen, betrunken gemacht und in bewußtlosem Zustande auf Lastwagen nach Rom transportiert. Als sie bei grauendem Morgen auf dem Forum erwachten, umgab sie die Volksmenge und erhielt von ihnen das Versprechen, daß sie in Rom bleiben würden. Doch wurde ihnen das Privilegium erneuert, dessen Abschaffung sie zur Auswanderung veranlaßt hatte, und außerdem das Recht zugestanden, jedes Jahr auf den Straßen Roms ein dreitägiges Fest zu begehen. Unter den Skulpturresten, die zu dem Grabmonumente der Tibicines gehörten, verdienen besondere Aufmerksamkeit zwei Fragmente, deren jedes von einer roh gearbeiteten Statue eines Flötenspielers herrührt. Beide Figuren sind mit einer langen Tunica bekleidet und halten in der gesenkten L. zwei Flöten. Aus einem benachbarten Grabe stammen die nachlässig auf weißem Grunde ausgeführten Wandmalereien, die an der r. Wand des Zimmers angebracht sind. Leider haben sie so stark gelitten, daß sich nicht einmal die Gegenstände der Darstellung deutlich erkennen lassen.

Vor diesen Fragmenten:

1039 **Gruppe aus Peperin, Orpheus die Tiere bezaubernd.**

Da diese Gruppe nach dem Fundregister der römischen Munizipalkommission gleichzeitig und an derselben Stelle mit den Trümmern des für das Kollegium der Tibicines erbauten Grabmonumentes entdeckt wurde und da sie in demselben Materiale und ähnlich roh ausgeführt ist wie zwei Statuen von Flötenspielern, die wir mit Sicherheit als zu diesem Monumente gehörig betrachten dürfen, so spricht von Haus aus alle Wahrscheinlichkeit dafür daß auch die Gruppe zu dem Grabmale der Tibicines in Beziehung stand. Diese Annahme wird durch den dargestellten Gegenstand bestätigt. Die Hauptfigur der Gruppe ist ein nackter, bekränzter Jüngling, der auf einem an einen Baumstamm erinnernden Gegenstande sitzt. Sein Mund ist zum Singen geöffnet, während eine an der l. Schulter vorhandene Bruchstelle offenbar von einer dort ansetzenden Kithara herrührt. Auf dem l. Schenkel des Jünglings sitzt ein Käuzchen. Zwischen den Beinen und um diese herum sind drei Vierfüßler gruppiert, von denen der mittlere deutlich als ein Löwe erkennbar ist. Was für Tiere der Steinmetz durch die beiden anderen Figuren darstellen wollte, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, da er ihre Formen in sehr unbestimmter Weise wiedergegeben hat und außerdem der einen Figur, auf deren Rücken

ein Vogel sitzt, der Kopf fehlt. Mögen aber auch mancherlei Motive unklar bleiben, immerhin dürfen wir annehmen, daß die Gruppe Orpheus darstellt, wie er, singend und die Kithara spielend, die Tiere bezaubert. Da die römischen Tibicines dazu berechtigt waren, den thrakischen Sänger als ihren mythischen Kollegen zu betrachten, so leuchtet es ein, daß eine derartige Gruppe einen für das Grabmonument dieser Korporation sehr geeigneten Schmuck abgab. An dem Körper der Hauptfigur haben sich Reste der ihr ursprünglich gegebenen Fleischfarbe erhalten. Die Beantwortung der Frage, welcher Zeit die Gruppe angehört, unterliegt besonderen Schwierigkeiten wegen der rohen künstlerischen Ausführung. Immerhin scheint der Umstand, daß die Gruppe aus Peperin gearbeitet ist, auf eine verhältnismäßig frühe Zeit hinzuweisen; denn bereits während des letzten Jahrhunderts v. Chr. kam, soweit unser Wissen reicht, selbst für die Skulpturen, die in ärmlichen Privathäusern zum Schmucke der in den Atrien oder Peristylen angelegten Gärtchen dienten, fast ausschließlich der Marmor zur Verwendung. Wenn demnach das Grabmonument der Tibicines, wie es nach der Inschrift scheint, in sullanischer Zeit aufgeführt ist, so werden wir die Gruppe derselben oder spätestens der unmittelbar darauf folgenden Zeit zuzuschreiben haben.

Der an der Rückwand, links von der Tür, aufgestellte Schrank enthält Produkte der Keramik, Fragmente tönerner Statuen, Formen, die zur Herstellung von Tonwerken dienten, Reliefs der Gattung, über die oben Seite 576 die Rede war.

Eine große Ziegelplatte, die an der l. Wand angelehnt ist, zeigt auf weißem Grunde eine Maeanderborte, die abwechselnd aus schwarzen und aus gegenwärtig braunen, ursprünglich gewiß roten Stäben zusammengesetzt ist. Da sie auf dem Monte Caprino gefunden wurde und ihr Stil wie ihre Technik auf die zweite Hälfte des 6. oder den Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. hinweisen, so kann sie recht wohl zu der ursprünglichen Inkrustation des benachbarten, kapitolinischen Juppitertempels gehört haben[1]).

Der an der Eingangswand, rechts von der Tür, befindliche Schrank enthält in der untersten Abteilung eine Sammlung antiker Tonlampen. Die in den oberen Abteilungen aufbewahrten Gegenstände stammen größtenteils aus Gräbern und anderen Fundschichten, die in die vorklassische Periode der ewigen Stadt hinaufreichen: bräunliche Tongefäße, die ohne Beihilfe der Drehscheibe gearbeitet sind, schwarze Exemplare (bucchero nero), die eine fortgeschrittenere Technik bekunden, sogenannte protokorinthische und korinthische

1) Bull. comun. XXIV (1896) T. XII, XIII 3 p. 120, 189. Vgl. Notizie d. scavi 1878 p. 236.

Vasen, eine kleine attische Amphora mit schwarzen Figuren, Fragmente rotfiguriger, attischer Vasen, eine bronzene Sturmhaube[1]). Beinah alle diese Typen sind auch in gleichzeitigen etruskischen Schichten nachweisbar. Wenn die Sturmhaube[2]) eine Ausnahme bildet, so dürfen wir dies gewiß als zufällig betrachten. Hiernach bietet der Inhalt dieses Schrankes eine weitere Bestätigung für die Auffassung (vgl. n. 983), nach der die äußere Kultur der Etrusker wie der Latiner lange Zeit hindurch im wesentlichen die gleiche war. Für die einzelnen Typen muß auf die Besprechung des Museo Gregoriano verwiesen werden.

Viertes Zimmer.

In der Mitte der rechten Abteilung:

1040 **Altar der Lares augusti.** ✓

Gefunden i. J. 1906 auf dem Caelius an der Via Claudia.

Der Altar ist der Inschrift zufolge am 18. September des Jahres 2 v. Chr. in dem Vicus Statae Matris errichtet worden. Die Stata Mater war eine Göttin, deren Wesen dem des christlichen St. Florian entsprach: man betete zu ihr um Bändigung der Feuersbrünste. Der Altar ist gesetzt worden von den vier ministri des vicus, die im Range unter den magistri standen und, wie diese, von Augustus mit den Obliegenheiten des Larenkultes betraut waren; sie gehören alle dem Sklavenstande an. Nach alledem steht die Errichtung des Altars mit der Reorganisation des Larenkultes durch Augustus in Zusammenhang. Die corona civica aus Eichenlaub kehrt auch auf anderen Larenaltären wieder; über die Bedeutung der Lorbeerbäumchen vgl. die Bemerkungen zu n. 155. Die Inschrift der Rückseite wiederholt die Angaben der Vorderseite mit geringen Abweichungen; der Name des einen Ministers fehlt. Man wird annehmen müssen, daß diese Inschrift erst jahrelang nach der Aufstellung des Altars aus irgendeinem Grunde eingemeißelt wurde und jener Mann inzwischen aus dem Kollegium ausgeschieden oder gestorben war. Man beachte die feine Art, in der die Blätter der Bäumchen und des Kranzes wiedergegeben sind.

Bullettino comunale XXXIV (1906) T. VII—VIII p. 186ff.

Links davon:

1041 **Gruppe von zwei spielenden Mädchen.**

Gefunden am 15. April 1907 auf der Piazza Dante. Die Gruppe war in verschiedene Fragmente zerbrochen, die alle in spätrömische Mauern verbaut waren. Das ganze dort verbaute Material aber muß aus den ebendort gelegenen Horti Lamiani stammen.

---

1) Vgl. namentlich Bull. com. III (1875) T. VI—VIII p. 41—51; VI (1878) T. VI bis IX p. 64—92, p. 139—141; XXIV (1896) T. I—V p. 5—60.
2) Bull. com. XXIV (1896) T. IV 17 p. 32.

In antiken Zeiten gab es in Griechenland ein Kinderspiel, das in Italien noch heute beliebt ist. Die Kinder warfen mit einem Stein oder Ball nach einem Ziele; wer getroffen hatte, durfte dem, der gefehlt hatte, auf den Rücken springen, auf dem ihn der Besiegte mit rückwärts geschlossenen Händen tragen mußte. Der Sieger schloß nun dem andern mit den Händen die Augen so lange, bis dieser das Ziel laufend erreicht hatte. Dieser zweite Teil des Spieles, den man Ephedrismos nannte, ist häufig in Werken der Kleinkunst dargestellt worden; die Statuettengruppe, die wir hier betrachten, ist das einzige Beispiel einer Darstellung in größerem Formate und in Marmor. Zweifellos liegt ein Werk der hellenistischen Zeit zugrunde — wenn wir nicht das Original selber vor Augen haben —, gleich vollendet in der Komposition der beiden Gestalten, wie in der Bildung der Körper und der flatternden Gewänder. Die obensitzende wird der Trägerin mit der R. die Augen geschlossen, selbst lächelnd den Kopf dem Beschauer zugewendet haben.

Bullettino comunale XXXV (1907) T. VI p. 34ff. — Vgl. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie V 2 p. 2747.

An der dahinter liegenden Wand links oben:

1042 **Relieffragment mit gerundeter Grundfläche.**

Gefunden auf dem Esquilin. Bis vor ungefähr 5 Jahren lag es im Auditorium des Maecenas.

Da die Grundfläche leicht gerundet ist, muß das Relief von einem Prachtgefäß oder Puteal stammen. Seiner oberflächlich-gefälligen Ausführung nach stammt es aus der ersten Kaiserzeit und zwar aus der Reihe der sog. neuattischen Skulpturen. Die Figuren stellten das Urteil über Orestes auf dem Areopag zu Athen dar, eine Komposition, die wir am vollständigsten durch den Fries eines Silberbechers in der Galleria Corsini kennen lernen. Auf dem Fragment sind erhalten: links z. T. die Gestalt der Athena, ganz in den Mantel gehüllt, die soeben mit der hier fehlenden Rechten den entscheidenden Stimmstein in die Urne legt; dann eine sitzende Erinys — die Bedeutung der entsprechenden Figur auf dem Silberbecher war zweifelhaft — mit der Gebärde tief in sich versenkter Trauer; endlich ein Teil des zuschauenden Jünglings, den man gewöhnlich Pylades genannt hat. Die Figuren sind hier staffelförmig voreinander geschoben, nicht getrennt, wie auf dem Becher. Eine bildmäßigere Wirkung größerer Tiefe war jedenfalls auf diese Weise zu erreichen.

Röm. Mitteilungen XX (1905) p. 289ff. Fig. 1 (ebendort auf T. IX, X Abbildungen des Silberbechers im Pal. Corsini).

Der links vom Ausgange aufgestellte Schrank enthält zahlreiche kleine Tonaltäre, die fast durchweg aus den auf dem Esquilin ent-

deckten Gräbern stammen[1]). Sie sind auf einer der beiden Langseiten wie auf den beiden Schmalseiten mit figürlichen oder ornamentalen Reliefs verziert, wogegen die andere Langseite glatt belassen ist. Wir dürfen daraus schließen, daß sich diese Seite der Betrachtung entzog, also gegen eine der Grabwände gerichtet war. Da sich in der betreffenden Gegend des Esquilin zahlreiche Tonlampen gefunden haben, die offenbar aus denselben Gräbern stammen wie die Altärchen, so hat ein Gelehrter mit Recht vermutet, daß die meisten von diesen als Untersätze für Lampen dienten, und man hat, seiner Vermutung entsprechend, in dem Museum beinah auf jedem Altärchen eine auf dem Esquilin ausgegrabene Lampe aufgestellt. Hingegen hatten gewisse Exemplare eine andere Bestimmung. Sie sind auf der oberen Seite mit einer runden Eintiefung versehen, die geeignet scheint, Räucherwerk aufzunehmen, das man voraussichtlich zu Ehren der Toten verbrannte. Die Reliefdekoration der Altärchen zeigt bisweilen einen archaischen Stil, den wir jedoch keineswegs als ausschließlich etruskisch bezeichnen dürfen, da er bei sämtlichen auf der Westseite des Apennin ansässigen Völkern Mittelitaliens nachweisbar ist, gewöhnlich aber eine freie Behandlung, die zumeist mehr oder minder deutlich den Einfluß der hellenistischen Kunst bekundet. Da wir wissen, daß jener archaische Stil in Etrurien lange Zeit neben dem freien herging und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß das gleiche in Latium geschah, so scheint es bedenklich, ihn als chronologisches Kriterium zu verwenden und anzunehmen, daß die Altärchen archaischen und die freien Stiles durch einen größeren, zeitlichen Abstand voneinander getrennt seien. Die Exemplare freien Stiles dürfen wir nach Maßgabe der für Etrurien nachweisbaren Entwicklung unbedenklich dem 3. Jahrhundert v. Chr. zuschreiben.

An der l. Schmalwand:

1043, 1044 **Zwei Altäre aus Peperin.**

a) (Rechts. Gefunden am 13. Februar 1876 an der Nordwestseite der Via del Macao.) Der Altar wurde seiner Inschrift zufolge unter dem Konsulat eines A. Postumius Albinus und danach, sowie nach dem Schriftcharakter zu urteilen, wahrscheinlich im Jahre 151 v. Chr. dem Gotte Verminus geweiht. Die Weihung war durch ein besonderes Gesetz, die lex Plaetoria, verordnet. Der Name des Gottes hängt vielleicht mit vermis zusammen und kann sich auf Wurm-

---

1) Vgl. Mon. dell' Inst. XI 10, 10a, Tavv. d'agg. P, Q, R; Ann. 1879 p. 253—299. — Vgl. Furtwaengler antike Gemmen III p. 266. Jahreshefte d. österr. arch. Instituts VI (1903) p. 142 n. 10.

krankheiten des Viehes oder der Pflanzen beziehen. Danach wäre Verminus zu den dii agrestes unter den dii indigetes zu rechnen.

Bull. d. J. 1876 p. 24. 85. Notizie degli scavi 1876 p. 25. Bullettino comunale IV (1876) T. III p. 24ff. CIL VI 3732 = 31057. Roscher mythol. Lexikon II, p. 184 Z. 29ff.

b) (Gefunden im Jahre 1897 in der Via dei Serpenti nahe bei der Kirche S. Francesca di Paola). Dieser Altar wurde laut seiner nachträglich eingemeißelten Inschrift im Jahre 9 v. Chr. von dem älteren Drusus und seinem Mitkonsul restituiert.

Notizie d. scavi 1897 p. 104.

Die eigenartige Form beider Altäre bewahrt hocharchaische Elemente: zwei Glieder mit rechteckigem Grundriß und dem Profil des altdorischen Kesselechinus und zwischen beiden eine „achaeische" Kehle. Weitere Beispiele für diese Form haben sich in Etrurien und Latium gefunden.

Jahreshefte d. österr. archäol. Instituts VI (1903) p. 142 n. 12, 13 Fig. 90. — Daß die Etrusker mit den genannten architektonischen Formelementen schon sehr frühe bekannt wurden, zeigen uns Säulen auf einer der bemalten Tontafeln aus Caere im Louvre (Mon. d. J. VI T. 30. Martha l'art étrusque T. IV p. 425ff. Brunn kleine Schriften I p. 155ff. Abb. 40) und den Gemälden der Tomba delle leonesse bei Corneto (L. Dasti Corneto Tarquinia, tombe etr. dip., Roma 1878, p. 13 n. 2).

Davor in der Mitte des Zimmers:

1045 **Fontänendekoration.**

Gefunden Anfang April 1881 am Abhange des Caelius zwischen Kolosseum und Konstantinsbogen.

Unter allen ähnlichen Dekorationen zeichnet sich dies Exemplar durch seine Größe wie durch seine charaktervolle Ausführung aus. Es hat die Form eines Schiffsvorderteils, das auf jeder Seite mit einem in Relief ausgeführten Meerungeheuer geschmückt ist und vorn an der Stelle, wo die Kriegsschiffe mit dem Sporn (ἔμβολος, rostrum) versehen waren, in einen Eberkopf ausläuft. Der Marmor ist von zwei Kanälen durchzogen, die nach den Köpfen der beiden Ungeheuer gerichtet sind und Bleiröhren enthielten. Offenbar mündeten diese Röhren in den Köpfen der Ungeheuer und ergossen hieraus ihre Wasserstrahlen.

Bullett. comunale X (1882) T. XII p. 63ff.

Fünftes Zimmer.

In dem r. Teile des Zimmers auf dem oberen Borde neben dem Eingang:

1046 **Hermenbüste des greisen Sophokles.**

Gefunden i. J. 1898 in einer Mauer bei dem Hospital von S. Giovanni al Laterano.

Wirkungsvoll, wenn auch ohne Feinheit gearbeitete Wiederholung des Typus, den wir unter n. 149 besprochen haben.

Bullett. comunale XXVI (1898) T. III—IV p. 49.

Darunter in der Mitte:

1047 **Fein gearbeitetes Porträtköpfchen einer Römerin aus der ersten Kaiserzeit.**

Gefunden am 11. Februar 1883 in der Via Gesù e Maria. Ergänzt die Büste.

Bullettino comunale XI (1883) p. 263.

In der l. Ecke:

1048 **Fragmentierte Büste des Titus.**

Die feingearbeitete Büste stellt den Kaiser in jüngerem Lebensalter dar, als wir ihn gewöhnt sind, zu sehen. Die edlen Züge seiner Persönlichkeit kommen wohl in keinem anderen seiner Porträts so schön zum Ausdruck, wie in diesem.

An der Schmalwand auf dem mittleren Borde l. von der Mitte:

1049 **Weiblicher Kopf, mit Lorbeer bekränzt.**

Gefunden bei S. Pietro e Marcellino (Bull. com. 1887 p. 134 n. 9; p. 354 n. 11; vgl. n. 1037).

Der Kopf zeichnet sich durch eine auffällig weiche Modellierung des Fleisches wie des Haares und durch die verschwimmende Behandlung der Augen aus. Da die gleichen Eigentümlichkeiten an Skulpturen nachweisbar sind, deren Ausführung wir teils mit Sicherheit, teils mit Wahrscheinlichkeit in alexandrinischen Ateliers annehmen dürfen, so hat ein Gelehrter in diesem Kopfe eine Kopie nach einem alexandrinischen Originale vermutet. Der Lorbeerkranz deutet auf Beschäftigung mit apollinischen Künsten. Man wird in dem Kopfe demnach das stark idealisierte Porträt einer Dichterin oder einen von einzelnen individuellen Zügen durchdrungenen Musentypus zu erkennen haben.

Bull. comun. XXV (1897) T. IX p. 136—137.

Darüber:

1050 **Hellenistisches Köpfchen mit flatternden Haaren.**

Gefunden auf dem Esquilin.

Die Anordnung des Haares und die Bewegung des Halses erinnern an gewisse Porträts Alexanders des Großen; doch sind die Züge des Gesichtes vollkommen ideal gehalten. Es liegt deshalb kein Grund vor, hier ein Porträt Alexanders zu vermuten (vgl. n. 882). Der Hinterkopf ist nicht vollständig ausgeführt. Für die Löcher hinter den Haarmassen, die Schläfe und Wangen umgeben, läßt sich keine bestimmte Erklärung vorschlagen. Sie sind zu unregelmäßig eingebohrt, als daß sie zur Befestigung eines metallenen Attributes, etwa eines Strahlenkranzes (vgl. n. 882), gedient haben könnten. Vielleicht rühren sie einfach von einem Fehlgriff her, den der Bildhauer bei der Ausarbeitung der Haare beging und infolgedessen er die Arbeit unvollendet ließ.

Auf dem unteren Borde links:

1051 **Sehr fragmentierter Kopf eines Athleten.**

Aus dem Erhaltenen läßt sich klar erkennen, daß es sich um einen polykletischen Typus handelt, der sich aber mit keinem der bekannten Typen identifizieren läßt. Nach dem starken Relief der Locken zu urteilen, muß das Original in der späteren Zeit des Meisters, etwa gleichzeitig mit dem Diadumenos (n. 1034) entstanden sein.

Rechts vom Ausgang in der Mitte des untersten Bordes:

1052 **Kopf des Apollon.**

Gefunden bei Pietro e Marcellino (Bull. comun. 1887 p. 134 n. 7, p. 354 n. 6; 1897 p. 136 not. 3).

Er gibt einen Typus wieder, über den unter n. 878 die Rede war. Vgl. n. 1120.

Links davon:

1053 **Kopf des Dornausziehers.**

Gefunden auf dem Esquilin. — Ein Teil des Oberkopfes war besonders gearbeitet und angesetzt, wahrscheinlich weil der Marmor hier fehlerhaft war. Der Zuschnitt dieses Stückes erklärt sich wohl daraus, daß der Kopf stark geneigt war; man wollte ein Abrutschen des Stückes verhindern, auch für den Fall, daß der Eisendübel gebrochen wäre. Ferner beachte man den Kanal mit kreisförmigem Durchmesser — erhalten ist nur die obere Hälfte —, der den Hals an der Bruchstelle von vorne nach hinten durchquert; senkrecht stößt auf ihn ein anderer Kanal, der von unten nach oben verläuft und zweifellos dazu bestimmt war, einen Zapfen in sich aufzunehmen, mit dem der Kopf auf dem Körper befestigt war. Augenscheinlich hat nun der andere Kanal irgendwie dazu gedient, diesen Zapfen durch einen Querzapfen oder durch einfließenden Kitt zu festigen, ohne daß es allerdings klar wäre, welchen Zweck die beiderseitige Öffnung gehabt haben könnte. Jedenfalls aber ist es klar, daß diese technische Zurichtung auch dafür beweisend ist, daß der Kopf nicht aufrecht auf dem Körper saß: nur, wenn er stark geneigt war, konnte die vordere Mündung des Kanales, die auch bei vorsichtigster Schließung an dieser Stelle immer störend hätte wirken müssen, den Augen des Beschauers verborgen bleiben. Der Nacken mit der entgegengesetzten Mündung des Kanales war aber bei einigermaßen hoher Aufstellung der Figur den Blicken ebenfalls entzogen, während auch er bei aufrechtstehendem Kopfe allen Betrachtern sichtbar gewesen wäre.

Der Kopist hat die Haare außerordentlich sorgfältig gearbeitet, die Gesichtsformen weniger treu nachgebildet, weil sie für den Betrachter keine hervorragende Bedeutung hatten. Vgl. die Bemerkungen zu n. 956.

Furtwaengler Meisterwerke p. 685 Anm. 3. — Vgl. auch Collignon hist. de la sculpt. gr. I p. 425 Fig. 220 u. Kieseritzky Eremitage (1901) n. 157 A.

In dem linken Teile des Zimmers auf den Borden links vom Ausgang und rechts und links von der Mittelnische der Schmalwand:

1054—1058 **Reste einer Giebelgruppe.**

Gefunden 1886 in einer Mauer längs der Via Labicana zwischen den „Titus"-Thermen und der Kirche S. Pietro e Marcellino (Bullettino comu-

nale 1886 p. 421 f. IV 1). Die Fragmente waren in viele Stücke zerschlagen; bei der Zusammensetzung mußte allerlei in Gips ausgeflickt werden.

a) (Links von dem Gipsabguß eines Reliefs; s. nachher.) Unterteil eines Mannes, der auf Felsen nach links gewendet sitzt. Charakteristisch sind die derbe Gewandung und an den Füßen die Strümpfe und reichverschnürten Sandalen. Auch beachte man die Art, wie die Bodenleiste und die Seiten zugerichtet und zugeschnitten sind, ebenso die Zurichtung der Rückseite, da dies alles analog an den anderen Fragmenten wiederkehrt.

b) Fragment einer ebenso sitzenden Gestalt, die mit a) fast identisch gewesen ist. Antik ist nur ein Stück aus der Mitte des Körpers mit der L. und ein Stück der Schultern. Das übrige ist mittels eines Abgusses von a) ergänzt worden.

c) Eine nach links gewendete Kuh. Modern ist die Stütze unter dem Bauche.

d) Ein nach rechts gewendeter Stier. Ergänzt außer allerlei Flicken der Kopf und Hals, die Beine und die Stütze.

e) Fragment eines Mannes, der nach rechts gewendet sitzt. Der Sitz hat die Form eines Würfels mit eingeschweiften Seiten.

Dazu kommt der Gipsabguß einer Figur, die mit der mediceischen Sammlung nach Florenz gekommen ist (rechts neben a). Kleidung und Beschuhung wie bei a) und b). Die Figur ist am Brotsack, an dem Trinkhörnchen, dem breitkrempigen Hut und Knotenstock als Landmann kenntlich. Dem gleichen Kreise sind auch a) und b) zuzuweisen. Dagegen ist der Mann gegenüber vornehmer gekleidet; auch steht sein behauener Sitz im Gegensatz zu den Felsen gegenüber. Die Tiere in der Mitte scheinen auf ein Opfer zu deuten. Auffallend sind die Größenunterschiede der Figuren, die sich am ehesten dadurch erklären, daß die Darstellung einen Giebel füllte, in dem die Figuren nach den Ecken zu notwendig kleiner werden müssen. Ein Gebäude, zu dem der Giebel gehört haben könnte, hat sich mit Sicherheit nicht nachweisen lassen. Die Arbeit stammt aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Röm. Mitteilungen XXIII (1908) T. I—III p. 1ff. XXIV (1909) p. 177ff. Vgl. Amelung Führer d. d. Ant. in Florenz n. 122.

In der Mittelnische der Schmalwand:

1059 **Kolossales weibliches Sitzbild.**

Gefunden in der Gegend, wo sich die Via Emanuele Filiberto mit dem Viale Manzoni kreuzt.

Die vortrefflich ausgeführte Statue wiederholt ein schönes griechisches Motiv, dessen Erfindung wir um das Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. annehmen dürfen. Sie gehörte vermutlich zu der Dekoration eines Grabes, und ihr Kopf wird das Porträt einer darin bestatteten, römischen Dame wiedergegeben haben. Die nach vorn

geneigte Sitzfläche beweist, daß die Statue für die Aufstellung auf einer hohen Basis berechnet war (vgl. n. 297).

S. Reinach répertoire de la stat. III p. 204 n. 1.

Rechts davon an der Wand:

1060 **Fragment eines Reliefs mit Darstellungen von Gladiatorenkämpfen.**

Ehemals in der Vigna, in deren Gebiet die Columbarien der Sklaven und Freigelassenen der Livia liegen.

Das Fragment stammt von dem Grabrelief eines Gladiators und zwar eines Retiarius. Das Relief stellte die sämtlichen siegreichen Kämpfe dieses Arenahelden in Gruppen dar, deren jede durch eine Nummer und den Namen des unterliegenden Feindes (im Akkusativ) bezeichnet war. Erhalten sind Reste von sechs Gruppen; davon tragen drei die Nummern IIII, V (beide links unten) und XIIII (rechts in der Mitte). Die Gegner heißen Ursulus (V), Victorinus (XIIII) und Felix, der zweimal vorkommt (links oben und IIII, wo Felicem eundem zu lesen ist). Sie sind alle Samniten, die üblichen Gegner der Retiarier. Die charakteristische Bewaffnung ist mit wenig Detail, aber deutlich angegeben. In den Gruppen IIII und V kämpft der Sieger mit dem Dolchmesser, in der XIIII. mit dem Dreizack. Der Name des Retiariers war zweifellos auf einem anderen Teile des Grabreliefs verzeichnet. Rohe Arbeit des 3. Jahrhunderts n. Chr.

Bull. d. Ist. 1883 p. 102. Bullettino comunale XXIII (1895) T. XIV p. 253ff. — Über weitere derartige Fragmente vgl. Strena Helbigiana p. 174ff.

An der anstoßenden Wand und gegenüber:

1061 **Fragmente von drei ornamentalen Bekrönungen.**

Gefunden i. J. 1888 im Gebiete der Villa Ludovisi.

Die prächtigen Stücke — eine Rekonstruktionsskizze hängt unter dem an der Ausgangswand — haben, nach ihrem Fundort zu schließen, einst zur Zierde eines Gebäudes in den Horti Sallustiani gehört. Prachtvolle Ranken breiten sich von der hochansteigenden Mitte symmetrisch nach den Seiten aus. Auf den jederseits aufgerollten Enden sitzt nach außen gewendet eine Sphinx. Dadurch ergibt sich ein giebelartiges Schema, in dem die Sphinxe den Akroterien entsprechen. Man hat deshalb wohl mit Recht angenommen, jede dieser Platten habe ursprünglich zur Bekrönung etwa einer Ädicula gedient an Stelle eines Giebels. Zweifellos mußte der Grund, der unregelmäßig ausgeschnitten ist, so getönt werden, daß er für das Auge des Betrachters verschwand; dagegen müssen Ranken und Sphinxe in hellen Tönen gestrahlt haben, von denen sich auf dem Rücken der nach links gewendeten Sphinx noch etwas Hellbraun erhalten hat. Ganz entsprechende Motive finden sich in den Wandmalereien des zweiten pompejanischen Stiles. Die Arbeit ist so

vorzüglich, daß wir sie nur der ersten Kaiserzeit zuschreiben dürfen. Sehr verwandt, aber feiner sind die Ornamente der Ara Pacis (n. 1276).

Röm. Mitteilungen IX (1894) p. 220ff. Fig. 12. Petersen Ara Pacis Augustae (Sonderschriften d. österr. arch. Inst. II) p. 145 Fig. 46. Moderner Cicerone Rom I p. 426 u. 356.

Auf dem Borde rechts neben dem Eingang:

1062 **Gruppe, Satyr und Mädchen.**

Gefunden in Trastevere zwischen S. Crisogono und Piazza Mastai.

Ein auf der Erde sitzender Satyr umfaßt mit beiden Armen ein Mädchen, das auf das r. Knie gefallen ist und sich von der Umarmung des zudringlichen Liebhabers zu befreien sucht, indem es ihn mit der R. am Haare anfaßt und mit der L. den ihre Taille umspannenden Arm zu lösen versucht. Die Komposition ist trotz der vielen sich kreuzenden Formen wunderbar klar und wohl in sich abgeschlossen. Sie ist nach dem Gegenstande, der Auffassung und der naturalistischen Charakteristik der beiden Figuren eine Erfindung der hellenistischen Kunst. Die vorliegende Kopie zeichnet sich durch eine flotte Ausführung aus, der man es gerne verzeiht, wenn sie an einzelnen Stellen in Nachlässigkeit ausartet.

Bull. comunale XVII 1889 p. 400—401, p. 493 n. 1. — Eine Wiederholung der Gruppe befindet sich im Britischen Museum: Smith catalogue III n. 1658; vgl. Michaelis ancient marbles p. 346.

Rechts davon:

1063—1066 **Vier Fragmente** (lachendes Köpfchen, ein weiblicher Körper, zwei männliche Körper).

Sie stammen von zwei Repliken einer Gruppe, in der ein erotischer Ringkampf zwischen einem Hermaphroditen und einem bärtigen Satyr dargestellt war. Ein Paar wenigstens teilweise besser erhaltener Repliken der gleichen Gruppe befindet sich im Dresdener Museum, eine dritte in englischem Privatbesitz. Es wird binnen Kurzem eine Arbeit erscheinen, in der ihr Verfasser die Annahme begründen wird, das Original dieser und anderer Repliken sei das symplegma nobile des jüngeren Kephisodotos gewesen (Plin. n. h. 36, 24). Es sei darauf hingewiesen, daß Beziehungen zwischen dem Köpfchen des Hermaphroditen und dem der Venus von Capua unverkennbar sind.

Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg Fig. 121 im Texte zu Pl. 139. Ebendort Abbildungen des einen Exemplares in Dresden. — Vgl. n. 12, 776, 1352, 1389 und Klein Geschichte d. griech. Kunst III p. 172 ff., wo die Schöpfung der Gruppe den Söhnen des späthellenistischen Künstlers Polykles zugeschrieben wird (vgl. n. 1326).

In der Mitte dieses Teiles des Zimmers rechts:

1067 **Statue einer sitzenden Muse.**

Die Statue ist eine übermäßig auf den Effekt gearbeitete Replik der Muse mit der Schreibtafel im Musensaal des Vatikan (n. 269).

1068 **Statue einer Muse oder Bakchantin.**

Das Motiv der Statue ist das der Melpomene im Musensaal des Vatikan (n. 267), aber in wesentlich vornehmerer Fassung. Die Dargestellte trägt über dem Chiton eine Nebris, eine Umhüllung, die in späterer Zeit von den Bakchantinnen auf die Musen, die mit dem Kreise des Dionysos eng verbunden waren, übertragen wurde. Da jedes weitere Anzeichen fehlt, können wir nicht sagen, ob in diesem Falle eine Muse oder eine Bakchantin dargestellt war.

Sechstes Zimmer.

Links vom Eingang:

1069 **Statue der Athena.**

Gefunden am 6. November 1885 in Via Mentana nahe bei den Castra Praetoria in einer Gegend, wo verschiedene kleine Heiligtümer von Schutzgöttern der Miliz entdeckt wurden. Ergänzt die Nase und allerlei Kleinigkeiten am Kopfe; die Brüche des Kopfes und der Statue sind verschmiert. Die Arme waren besonders gearbeitet und angesetzt; ebenso der l. Fuß und der Helmbusch.

Beide Oberarme sind oder waren gesenkt; nach den vielen Befestigungsspuren an der l. Hüfte dürfen wir wohl voraussetzen, daß die Göttin am l. Arme den Schild, mit der R. die Lanze hielt. Athena ist auch hier, wie in einer Kolossalstatue des kapitolinischen Museums (n. 765), als reisige Kämpferin dargestellt, aber an Stelle der übermenschlich gewaltigen und großartig einfachen Formen der pheidiasischen Periode finden wir hier die schlanken Proportionen und all die reichen effektvollen Mittel der jüngeren attischen Kunst. Die sehr eigenartige Gewandbehandlung, die einen wolligen ungeglätteten Stoff vortrefflich wiedergibt, war in der Mitte des 4. Jahrhundert, und, wie es scheint, besonders in praxitelischen Kreisen üblich. Über diese Zeitgrenze erheblich herabzugehen, verbieten die vollen kräftigen Formen des Gesichtes, die weit eher an Werken aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts ihre Parallelen finden. Eine in allen Hauptzügen entsprechende Figur erscheint auf einem attischen Votivrelief, dessen Fundort — an der Straße nach dem Peiraieus — und Inschrift die Annahme, daß diese Gestalt die Athena Soteira aus dem Disoterion im Peiraieus wiedergebe, sehr wahrscheinlich machen (ein Gypsabguß dieses Reliefs ist in die Wand neben dem Eingang eingelassen). Demnach hätten wir das gleiche Bild als Original der römischen Statue anzunehmen. Plinius (n. h. 34, 74) nennt uns als Meister dieses Werkes und des Altars vor dem Tempel des Zeus Soter (vgl. n. 110, 111) einen sonst unbekannten Kephisodoros. Es liegt nicht der geringste Grund vor, diesen Namen in Kephisodotos zu ändern, und wir dürfen deshalb die verschiedenen an diese Änderung geknüpften Überlegungen, ob es sich um den Vater oder den Sohn des Praxiteles

handeln könne, ruhig beiseite lassen. Die Ausführung der Kopie ist flott, aber ohne Feinheit, nur auf äußerlichen Effekt berechnet.

Bullettino comunale XIII (1885) p. 174 n. 6; XXXV (1907) T. II—IV p. 1ff. Ausonia II (1907) p. 35f. Fig. 14. — Vgl. Saggi di storia antica e di archeologia offerti a G. Beloch p. 115ff. — Das Votivrelief: Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 553a.

Rechts:

1070 **Fragment einer Gruppe, Aphrodite und Eros.**

Gefunden an der Via Giovanni Lanza unterhalb der nach der Kirche S. Martino emporführenden Treppe.

Die Gruppe gehört zu den Typen, die in der späteren Entwicklung der Kunst aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles (vgl. n. 310) abgeleitet wurden, weicht jedoch von den bisher bekannten Exemplaren dieser Gattung durch die Beifügung eines neuen, humoristischen Zuges ab. Die Göttin, von der sich nur das l. Bein und der r. Fuß erhalten haben, läßt ihr Gewand über einen Eros herabgleiten, der neben ihr auf einer viereckigen Basis sitzt, lächelnd in einen auf seinen Beinen ruhenden Spiegel blickt und das l. Ärmchen erhebt, als wolle er damit die auf ihn herabfallende Last auffangen.

Bull. comun. XXIV (1886) p. 420, III 1.

1071 **Jugendlich männlicher Torso.**

Der Torso wurde 1907 aus einem der städtischen Magazine (Bull. comun. 1907 p. 4) in das Antiquarium überführt und ausgestellt.

Das Fragment stammt von einer Statue des Typus, den wir unter n. 1129 besprechen werden. Er gibt von den Körperformen dieser Figur eine gute Vorstellung.

Ausonia II 1907 p. 231 ff. Fig. 11.

1072—1074 **Drei große Fragmente eines Mosaiks mit Jagddarstellungen.**

Gefunden am 16. September 1904 bei der Eisenbahnbrücke nächst der Kirche Santa Bibbiana.

Auf dem Fragment an der r. Schmalwand werden Antilopen in hügeligem Terrain gejagt, auf dem an der Längswand Bären; auf dem Fragment an der l. Schmalwand wird ein Eber von einem Reiter und seinen Jägern aufgetrieben. Zum Fangen der Antilopen sind Netze gespannt. Bei der Bärenjagd kommt eine gezimmerte Falle zur Anwendung, in deren Innern ein Schinken aufgehängt ist. Oben auf der Falle hockt ein Jäger, der die Türe herabfallen lassen wird, sobald der Bär auf den Schinken angebissen hat. Ein anderer Jäger scheint irgendeinen Gegenstand nach dem Bären vor ihm werfen zu wollen. In künstlerischer Hinsicht sind diese Mosaiken wenig erfreulich.

Bullettino comunale XXXII (1904) p. 375. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 8 Anm. 7.

Museo Barracco.

Die kleine, auserlesene Sammlung stammt aus dem Privatbesitze des Barone Giovanni Barracco, der sie i. J. 1905 der Stadt Rom geschenkt hat. Er selbst hat einen kurzen Katalog der Sammlung verfaßt, der in zwei verschiedenen Auflagen — mit oder ohne Illustrationen — bei dem Kustoden käuflich ist. Eine Auswahl der schönsten Stücke wurde 1893 in Lichtdruck reproduziert und mit Texten vom Barone Barracco und W. Helbig bei Fr. Bruckmann in München herausgegeben. Wir zitieren dieses Werk mit seinem Titel: Collection Barracco. Die unseren Nummern in Klammern beigefügten Zahlen sind die Nummern des Kataloges.

Erstes Zimmer.

In diesem Zimmer befindet sich rechts eine Anzahl schöner Proben der babylonisch-assyrischen und der ägyptischen Kunst. Die Beschreibung dieser Stücke würde den Rahmen unseres Führers überschreiten. Wir verweisen dafür auf die Angaben des Kataloges. Einem aufmerksamen Blicke kann der fundamentale Unterschied des künstlerischen Sehens und Schaffens bei diesen Völkern von dem der Griechen nicht entgehen. Die verschiedenen historischen und klimatischen Verhältnisse haben dabei zweifelsohne bestimmend mitgewirkt, doch darf man nicht glauben, alles dadurch erklären zu können. (Abbildungen in dem illustrierten Katalog der Sammlung). Unter den Stücken der ägyptischen Abteilung sei für die Leser unseres Führers nur eins hervorgehoben (rechts von dem Durchgang in das zweite Zimmer):

1075 (31) **Sog. Porträt des Julius Caesar.**

Gefunden im Nildelta. Das Material ist Diorit.

Der Kopf stammt von einer Figur, die nach ägyptischer Art mit dem Rücken gegen einen Pfeiler gelehnt stand. Doch ist es zweifellos, daß es sich um ein Porträt aus der Zeit des Beginns der römischen Herrschaft in Ägypten handelt. Zu der Deutung auf Caesar gab die Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit den Münzporträts des Dictators und der Stern Anlaß, den der Bildhauer über der Stirne auf dem den Kopf umschließenden Reifen angebracht hat. Man wollte darin das sidus Julium erkennen, das nach dem Tode Caesars am Himmel erschienen sei. Dem Einwande, daß sich Caesar nach damals herrschender Mode rasiert habe, während der Kopf einen kurzgeschnittenen Vollbart hat, suchte man durch die Annahme zu begegnen, Caesar habe sich bei seiner Ankunft in Ägypten aus Trauer über den Tod seines Schwiegersohnes Pompeius, wie es in solchen Fällen üblich war, den Bart wachsen lassen. Man wird dieser Annahme überzeugende Kraft kaum zugestehen und, da zudem die Ähnlichkeit der Züge mit den Münzporträts des Caesar nur eine sehr allgemeine, der Stern an dieser Stelle aber auch in anderen Fällen, z. B. an Mumienporträts augenscheinlich als Ab-

zeichen priesterlicher Würde nachgewiesen ist, die Benennung des Kopfes für unwahrscheinlich halten müssen.

Coll. Barr. T. 75, 75a; p. 51f. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. VI (1895) p. 206 Abb. 4. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Recueil des travaux relatifs à la philol. et à l'archeol. égypt. et assyr. XVIII p. 135 ff. Expedition Sieglin I p. 146 u. 263 ff. v. Bissing-Bruckmann Denkmäler ägypt. Skulptur, Text zu T. 105—111.

Links von dem Durchgang ins zweite Zimmer ist außer einigen wenigen Proben phönikischer und byzantinischer Kunst auch eine Anzahl kyprischer Skulpturen (61—70) aufgestellt. Sie stammen alle aus archaischer Zeit und wirken wie ein schwacher Abglanz der gleichzeitigen ionischen Kunst. Hie und da sind dem Bilde auch ägyptische oder assyrische Züge beigemischt. Das Material ist durchweg einheimischer Kalkstein, der leicht zu bearbeiten war und wohl zu sauberer Ausführung einlud, aber nicht zu reicher plastischer Belebung der Form. An n. 68, einer Quadriga, hat sich die Bemalung, die in allen Fällen lebhaft mitgewirkt haben muß, vollständig erhalten. (Abbildungen in dem illustr. Katalog der Sammlung.)

Endlich findet man in dieser Ecke noch fünf Beispiele etruskischer Kunst (201—205). Auf dem Borde:

1076 (205) **Weiblicher Kopf.**

Gefunden in der Nähe von Bolsena.

Der Kopf, der in einheimischem Kalkstein gearbeitet ist, hat zweifelsohne zur Dekoration eines Grabes gehört. Die Rückseite ist nicht ausgearbeitet, scheint also gegen eine Wand gestoßen zu haben. Die reichgewellten Haare sind mit einem starken Bande umwunden, das über dem Scheitel verknotet war; es wäre nicht unmöglich, daß wir in diesem Bande zwei mit den Hälsen verknotete Schlangen, in dem Kopfe den einer Furie zu erkennen hätten (daß die Teilung der Schwanzenden im Nacken nicht angedeutet ist, will nichts bedeuten, denn die ganze Rückseite blieb unsichtbar; für das Fehlen der Kopfflügel bieten die beiden vor der Aschenurne des Arnth Velimnas sitzenden Dämonen im Volumniergrabe bei Perugia eine Parallele). Der Kopf wirkt ganz wie ein griechisches Werk aus der Schule des Skopas, und man hat deshalb mit Recht in dem Bildhauer einen nach Etrurien eingewanderten Griechen vermutet. Da Bolsena erst nach der Zerstörung von Volsinii (Orvieto) durch die Römer besiedelt wurde, kann der Kopf erst nach jenem Termin gearbeitet worden sein; doch werden wir ihn zu den ersten Werken rechnen dürfen, die von den neuen Ansiedlern in Auftrag gegeben wurden.

Coll. Barr. T. 78, 78a; p. 54. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. — Über das Volumniergrab, das an der Wende des 4. und 3. Jahrhunderts v. Chr. angelegt wurde, s. zuletzt: Abhandlungen d. Kgl. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen (philol.-hist. Kl.) XII (1909) p. 2 ff. T. I—VII.

Auf der Konsole links darüber:

1077 (204) **Weiblicher Kopf.**

Gefunden bei Orvieto.

Der Kopf, der ebenfalls in einheimischem Trachyt gearbeitet ist, zierte einen Architrav an der Vorderseite eines Kammergrabes. Wahrscheinlich stellt er kein göttliches oder dämonisches Wesen dar, vielleicht die Stammutter des Geschlechtes, dem das Grab gehörte. So deutlich auch hier die Abhängigkeit von griechischen Vorbildern ist, so sind die Formen doch unverkennbar in die Eigenart des etruskischen Stiles übertragen. Die Entstehung des Kopfes ist in den Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. (kurz vor der Zerstörung von Volsinii-Orvieto) zu datieren.

Coll. Barr. T. 77 p. 53f.

Freistehend:

1078 (202) **Fragment eines Grabcippus.**

Gefunden bei Chianciano in der Nähe von Chiusi.

Man hat in der Gegend von Chiusi eine große Anzahl entsprechender Cippen, wie der, von dem dieses Fragment stammt, gefunden. Sie sind alle in dem dort einheimischen weichen Kalksteine gearbeitet. Man kann aus Fundtatsachen schließen, daß sie in den Gräbern aufgestellt waren (u. zw. in Kammergräbern); der weiche Stein hätte den Einflüssen der Witterung nicht standgehalten. Den ganzen Aufbau derartiger Monumente vergegenwärtigt uns n. 1079. Erhalten ist meistens nur der oberste kompakte Teil, und von einem solchen stammt auch unser Fragment. Vgl. die Bemerkungen zu n. 1079. Sicherlich war die Wirkung der flachen Reliefs ursprünglich durch lebhafte Bemalung gehoben, vor allem in Rücksicht auf die besonderen Beleuchtungsverhältnisse des Grabinnern. In stilitischer Hinsicht sind die Reliefs an den Seiten dieser Cippen mehr oder minder von der archaischen griechischen Kunst des 6. Jahrhunderts v. Chr. abhängig, ganz analog den Wandgemälden der entsprechenden Zeit aus der Umgegend von Chiusi und Corneto. Die Reliefs dieses Fragmentes insbesondere sind so fein, daß man fast glauben könnte, die Figuren seien aus einem attischen Vasenbilde strengen rotfigurigen Stiles übertragen. Auch in dieser Zeit — wir werden die Entstehung der Cippen, da die Entwicklung der Kunst in Etrurien mit der in Griechenland nicht ganz gleichen Schritt hält, dem 5. Jahrhundert zuschreiben dürfen — auch in dieser Zeit sind zweifelsohne griechische Künstler nach Etrurien eingewandert, um dort zu arbeiten und Schüler zu unterrichten. Die Reliefs stellen die Rüstung der Krieger vor der Schlacht, den Auszug und einen Zweikampf über der Leiche eines Gefallenen dar.

Abbildungen in dem illustr. Katalog d. Sammlung.

1079 (201) **Aufbau von zwei Grabcippen.**

Gefunden in der Nähe von Chiusi.

Das Exemplar vergegenwärtigt uns den typischen Aufbau derartiger Monumente im Innern der Kammergräber (vgl. n. 1078). Über einer breitausladenden Basis ruht ein würfelförmiger gehöhlter Teil, in dessen Innern die Asche der Verstorbenen geborgen wurde (in der Höhlung dieses Steines soll nach Angabe der Entdecker eine rottonige Olla gestanden haben). Die Öffnung wurde geschlossen durch einen kleineren würfelförmigen Teil, der auf seiner Oberfläche noch einen konisch geformten Aufsatz trug (hier nur der Ansatz erhalten). Ob die hier zusammengefügten Stücke auch ursprünglich zueinander gehört haben, ist nicht ganz sicher, aber im Grunde irrelevant, da sie in stilistischer Hinsicht nicht voneinander abstechen und die Motive der Dekoration auf den meisten derartigen Cippen typisch wiederkehren. Der Stil der Reliefs ist weniger reingriechisch als der von n. 1078; immerhin sind sie fein genug und interessant wegen des Gegenständlichen. An der Hauptseite des größeren Cippus ist die Aufbahrung einer Leiche mit Klagefrauen und einem Flötenspieler dargestellt (vgl. n. 1192). Auf den anschließenden Seiten sehen wir Züge von Leidtragenden, Männer und Frauen geschieden. Die Darstellung der Rückseite ist inhaltlich von den anderen zu trennen. Sie gibt augenscheinlich einen Akt aus dem Leben der Aufgebahrten wieder, am wahrscheinlichsten die Darbringung der Brautgeschenke, die von der Braut — der rechts sitzenden — im Beisein der Mutter — der links sitzenden — in Empfang genommen werden. Tod und Hochzeit werden auf alten Grabmälern häufig einander entgegengestellt. Man kann nur zweifeln, ob die Mutter oder die Braut mit der Verstorbenen zu identifizieren sei. An dem oberen Würfel sind die sepulkralen Tänze dargestellt, die man zu Ehren des Verstorbenen bei dem Begräbnis aufgeführt hatte.

Zu beachten sind die eigentümlichen Schnitte in den Ecken der Basis und der beiden Würfel, über deren Bedeutung man sich bisher noch nicht hat einigen können. Man hat gemeint, sie seien von Grabräubern gemacht, um zu untersuchen, ob die Steine hohl seien und Preziosen enthielten; für eine derartige Untersuchung aber scheinen die Stellen, an denen man die Schnitte angebracht hat, wenig geeignet, und ein kräftiger Schlag hätte bei dem weichen Material schneller zum Ziele geführt. Andere Gelehrte nehmen an, man habe, wenn infolge der Überfüllung eines Familiengrabes ein neues gegründet worden sei, zur Übertragung des Kultes aus jeder Urne ein Stück herausgeschlagen und in das neue Grab überführt. Diese Ansicht gründet sich auf die Beobachtung, daß man gelegentlich in etruskischen Gräbern nur die Ecken derartig beschädigter Cippen gefunden hat. Andrerseits ist zu bedenken, daß es sich häufig gar nicht

um ein Herausschlagen oder Absägen von Stücken, sondern nur um ein Ansägen der Ecken handelt. Endlich können wir schon jetzt eine dritte Ansicht erwähnen, nach der dieses Ansägen mit dem Beschädigen des Totenapparates, wie es die ganze Antike kennt (absichtliches Zerbrechen von Gefäßen und Waffen), in Parallele zu setzen wäre; man wollte die Mitgaben unbrauchbar d. h. unschädlich machen. Aber die Darlegung und Begründung dieser Ansicht steht erst zu erwarten.

Coll. Barr. T. 76, 76a; p. 52f. u. 62. Abbildungen der Seite mit der Aufbahrung und des ganzen Aufbaues in dem illustr. Katalog d. Sammlung. — Vgl. G. Körte im Text zur Collection Ny-Carlsberg II p. 33ff. Notizie d. scavi 1900 p. 624. Helbig zur Geschichte d. röm. Equitatus p. 287 Anm.

In der Ecke:

1080 (60) **Statuette des Bes.**

Gefunden im Albaner-Gebirge unter den Trümmern einer bei Colonna gelegenen altrömischen Villa.

Es hat sich bisher nicht sicher nachweisen lassen, ob Besu (oder Besa) eine ursprünglich ägyptische oder eine aus semitischem Kulturkreise in das Niltal eingeführte Gottheit war. In Ägypten galt dieser seltsame Kobold während der älteren Zeit für den Wärter und Beschützer des im Osten geborenen Sonnengottes Horos und infolgedessen zugleich für einen Vertreter des Ostens, während er später auch als Variation des Sonnengottes selbst aufgefaßt wurde. Man stellte ihn dar als einen dickbäuchigen Zwerg mit grinsend verzogenem, bärtigem Gesichte, einer Federkrone auf dem Kopfe und einem Tierfell über dem Rücken. Sein Kultus ist bei den östlichen, wie bei den westlichen Phoenikern nachweisbar. Größere oder kleinere Figuren des Bes, die aus glasiertem Tone gearbeitet sind und gewiß aus phoenikischen Fabriken stammen, finden sich nicht selten in etruskischen Gräbern aus dem 6. Jahrhundert v. Chr., kommen aber auch, in freierem Stile behandelt, noch in Pompei vor. Hingegen sind sicher beglaubigte Marmorfiguren des Gottes sehr selten, und in Rom wäre außer dem Exemplar unseres Museums nur eine Statuette im Vatikan zu nennen, die früher im Museo Chiaramonti stand, jetzt aber in das ägyptische Museum ebenda überführt worden ist. Die beiden Statuetten sind nach ihrem Materiale, wie nach ihrem Stile, offenbar in römischer Zeit gearbeitet; sie unterscheiden sich hauptsächlich dadurch, daß dem hier besprochenen Exemplar die Federkrone fehlt. Der Umstand, daß beide in Italien gefunden sind, nötigt keineswegs zu der Annahme, daß daselbst der Kult des Bes Eingang gefunden habe. Vielmehr werden diese Figuren, wie manche andere fratzenhafte Typen ausländischen Ursprungs, bei den Römern als Schutzmittel gegen feindlichen Zauber gegolten haben.

Coll. Barr. T. 68 p. 49f. — Vgl. Roscher mythol. Lexikon I p. 2880ff. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie III 1 p. 324ff. und in der 2. Auflage unseres Führers I p. 62 n. 114.

Wir wenden uns nun zu den griechischen Skulpturen rechts vom Eingang:

1081 (73) **Fragment einer attischen Grabstele.**

Gefunden in Rom.

Erhalten ist das untere Ende einer hohen schmalen Grabstele. Von dem Hauptrelief sind nur zwei dicht nebeneinander stehende Füße und das unterste Ende eines Speeres erhalten. Dargestellt war also, wie auf der berühmten Aristionstele in Athen, ein Krieger, der die Lanze mit der mäßig erhobenen L. hielt. Als Bekrönung haben wir uns eine hochansteigende Palmette zu denken. Auf dem kleinen Relief unten ist der berittene Knappe des Kriegers mit zwei Wurfspeeren dargestellt; dadurch wird der Verstorbene als Angehöriger des Ritterstandes und als Inhaber eines Pferdes bezeichnet. Die Ausführung der Stele ist gegen Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren.

Conze die attischen Grabreliefs T. IX 1 p. 8. Coll. Barr. T. 23 p. 27. Mémoires de l'acad. des inscr. et belles-lettres XXXVII (1902) p. 201f. Fig. 19. Perrot histoire de l'art VIII p. 660 Fig. 338. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Lechat la sculpture att. av. Phidias p. 294. — Vgl. Jahreshefte d. öst. arch. Instituts VIII (1905) p. 77ff. u. p. 185ff.

1082 (96) **Porträtherme des Perikles.**

Erworben aus der Sammlung A. Castellani. Ergänzt die Büste und der Hals.

Flüchtige Wiederholung des unter n. 276 besprochenen Typus.

Collection A. Castellani, Catalogue illustré (Rome 1884) T. XXI p. 131 n. 1083. Coll. Barr. T. 39, 39a; p. 37. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 415, 416. Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung. Kekule von Stradonitz Strategenköpfe (Abhandl. d. Kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1910 phil.-hist. Kl.) p. 15F mit Abb. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 271. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 118 f. 61. Berl. Winckelmannsprogramm p. 6f.

1083 (99) **Fragmentierte Statue eines jungen Athleten.**

Erworben in Rom.

Die Figur hat l. Standbein; der r. Fuß war augenscheinlich mit erhobener Ferse leicht zurückgesetzt. Der l. Arm hing abwärts; der r. ist erhoben und die Hand, die nach dem Ansatz des Gelenkes ein wenig geneigt war, näherte sich dem gesenkten Kopfe. Diese Annäherung der Hand hat den Bildhauer verhindert, die Haare über dem r. Ohre vollkommen auszuarbeiten. All diese Motive entsprechen vollkommen denen eines polykletischen Typus, — man hat ihn mit dem Kyniskos des Meisters identifiziert —, von dem eine bis auf den r. Arm gut erhaltene Statue im britischen Museum und eine Anzahl Köpfe an verschiedenen Orten erhalten ist. An einem dieser Köpfe sieht man in den Haaren einen Stützenrest, der zur Verbindung mit der Hand gedient hat. Auch die Maße und das Alter des Dargestellten sind dort wie hier die gleichen, aber die Formengebung ist an unserm Exemplar eine andere, besonders an dem Kopfe, der

vielmehr einem attischen Typus aus den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts v. Chr. entspricht. Wäre der Fall vereinzelt, so könnte man die Übertragung der Selbständigkeitslaune eines Kopisten zutrauen. Aber wir wissen aus verschiedenen Beispielen, daß gerade in jener Zeit die Motive nicht nur in einer Schule vom Lehrer zum Schüler, sondern auch von Schule zu Schule weitergegeben und mit geringen Modifikationen, zum Teil wohl mit der Absicht des Wetteifers wiederholt wurden. Dazu kommt nun, daß sich in Eleusis ein weiteres Beispiel einer derartigen Übertragung des gleichen Motives in attische Formen gefunden hat, das sich aber von der unsern wiederum unterscheidet. Die flotte frische Arbeit läßt uns dort eine griechische Werkstattsarbeit aus dem 4. Jahrhundert vermuten; die hiesige Statue ist nur eine gute römische Kopie. Über die Bedeutung des Gestus der Rechten hat man lange gestritten. Eine Ansicht, nach der der Knabe die Augen beschattet und Narkissos dargestellt habe, ist mit so schlagenden Gründen widerlegt worden, daß wir sie heute beiseite lassen können. Der Palmstamm, den der Kopist dem Exemplar in London als Stütze gegeben hat, bezeichnet den Dargestellten zweifelsohne als jugendlichen Athleten, als Sieger im Wettkampf der Knaben. Unter dieser Voraussetzung glaubten einige Gelehrte auf Grund eines pompejanischen Wandbildes, die R. habe eine Strigilis gehalten und die Stirn damit gereinigt. Aber Restaurationsversuche sollen ergeben haben, daß die Strigilis nicht vor die Stirn, sondern vor die Haare zu stehen käme. Ganz abzuweisen ist der Vorschlag, die R. mit einem nach vorn gekehrten Speere auszustatten — das Motiv könnte nicht anders als unnatürlich oder spielerisch wirken —, und ebenso unwahrscheinlich ist die Hypothese, nach der die R. mit dem Faustriemen umwickelt gewesen sei, dessen Ende die L. angezogen habe (der l. Arm hängt unbeteiligt nieder, und abscheulich wäre die Überschneidung der Gestalt durch den Riemen; wozu auch die Neigung des Kopfes?). So hat man sich jetzt fast allgemein in der Auffassung geeinigt, daß der Knabe eben im Begriffe stehe, sich den gewonnenen Siegeskranz aufs Haupt zu setzen. Diese Ansicht hat letzthin eine bedeutsame monumentale Bestätigung erfahren durch die Entdeckung einer bronzenen Erosstatue im Meere bei Tunis; zwar ist dieser Eros ein hellenistisches Werk, aber im Hauptmotive augenscheinlich beeinflußt von der polykletischen Schöpfung, nur ist an die Stelle des bescheidenen Niederblickens, wie es dem Sterblichen ansteht, bei dem übermütigen Gotte keckes siegesgewisses Hinausblicken in die Weite getreten. Der Kranz sitzt schon auf dem Haupte, und die Finger sind ihm nur noch genähert; doch kann über die Bedeutung des Gestus kein Zweifel sein. Auch bei dem Original der polykletischen und unserer Figur werden wir

am besten annehmen, daß der Kranz den Kopf schon zum Teil umschlossen habe, wenn ihn auch die Finger noch fassten; wenigstens wirken die Restaurationsversuche, bei denen der Kranz frei über dem Kopfe gehalten wird, wenig befriedigend. Anders ist das Motiv an der Figur eines Herakles gefaßt, die wir auf einem römischen Bronzemedaillon nachgebildet sehen; da erhebt die Rechte den Kranz, der nur zum Teil hinter dem Kopfe sichtbar wird, etwas über Schulterhöhe (vgl. n. 1920). Der r. Arm ist bei dem jungen Athleten höher erhoben und mehr der Stirn zu bewegt; darin liegt die Schwierigkeit, die Finger in natürlicher Haltung mit dem Kranze in Verbindung zu bringen. Weitere Repliken unseres Typus sind nicht bekannt; im Ausdruck des Gesichtes übertrifft die attische Umwandlung die formvollendetere polykletische Schöpfung.

49. Berliner Winckelmannsprogramm T. IV p. 13 u. 20 n. 23. Ephem. arch. 1890 p. 207 n. 5; p. 208ff. Coll. Barr. T. 38, 38a; p. 36f. u. 61f. — Vgl. Winnefeld Hypnos p. 30f. Rendiconti della R. Accad. dei Lincei 1892 p. 790ff. Röm. Mitteil. VIII (1893) p. 101f. Furtwängler Meisterwerke p. 452ff. Mahler Polyklet p. 44ff. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 148ff. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. IX 1906 p. 135. Löwy griech. Plastik p. 80 T. 92, 173. Journal of hell. studies XXXI (1911) p. 23. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 51. — Die Erosstatue: Monuments Piot XVII (1909) T. II, III p. 5ff. — Das Medaillon: Kubitschek ausgew. röm. Medaillons d. kaiserl. Münzensamml. in Wien T. 4, 35 p. 6.

Auf dem Borde:

1084 (93) **Kopf der Athena.**

Erworben von einem auf Capri ansässigen Engländer. Parischer Marmor. Die Augen sind besonders gearbeitet und eingesetzt. Der Oberteil des Helmes war besonders gearbeitet und aufgesetzt.

Der Kopf ist zweifellos original-griechische Arbeit, das Werk eines attischen Künstlers aus dem Beginne des 5. Jahrhunderts v. Chr. Charakteristisch ist die derbe Frische in der formellen Wiedergabe und geistigen Auffassung, eine etwas bäurische Kraft, die in jener Zeit durch die ionische Überfeinerung der peisistratischen Zeiten wieder zum Durchbruch kam.

Coll. Barr. T. 24 p. 28f. Joubin la sculpture grecque p. 166 Fig. 55. S. Reinach têtes antiques T. 90 p. 72ff. Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung.

1085 (90) **Köpfchen der Athena.**

Erworben in Rom. Die Augen sind besonders gearbeitet und eingesetzt. Der Oberteil des Helmes war aufgesetzt.

Das Köpfchen ist vielleicht kein archaisches Original, repräsentiert aber doch vortrefflich die zierliche Richtung der ionischen und ionisierenden Kunst in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr., recht im Gegensatz zu n. 1084.

Coll. Barr. T. 24 p. 27f. Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung. Ephem. arch. 1887 p. 140f. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 745.

Unten:

1086 (85) **Fragment eines weiblichen Kopfes.**

Das Fragment stammt von einem Kopfe, dessen Original die Schöpfung einer peloponnesischen Kunstschule aus der Mitte des

5. Jahrhunderts v. Chr. war. Die Arbeit ist sorgfältig — besonders in den Haaren. Eine besser erhaltene Wiederholung s. unter n. 1344.

Abbildung in dem illustrierten Katalog der Sammlung.

1087 (81) **Archaisches weibliches Köpfchen.**

Erworben in Rom.

Das Köpfchen ist in stilistischer und technischer Hinsicht interessant. Stilistisch erinnert es sehr stark an die jüngeren Giebelskulpturen des Aphaia-Tempels auf Aigina, und, da es sich zweifellos um ein griechisches Original handelt, haben wir also augenscheinlich das Fragment einer aus der aeginetischen Schule stammenden Figur vor uns. Wie an jenen Skulpturen sind auch hier viele Einzelheiten angestückt gewesen; so vor allem die Haare, die Stirn und Schläfen umrahmten und deren Umriß noch zu erkennen ist. Dann bemerken wir Löcher, in denen die befestigenden Stifte saßen, im Nacken und eins oben auf dem Schädel. Man hat daraus geschlossen, Athena sei dargestellt gewesen, im Nacken sei der Nackenschild, oben der Oberteil des Helmes mit dem Busche befestigt gewesen. Doch scheint die Annahme, daß es jemals Helme mit einem diademartig ringsumlaufenden Stirnschutz gegeben habe, irrtümlich. Im Nacken könnten auch einfach Haare, in dem Loch auf dem Schädel eine Spitze mit einem Meniskos als Schutz gegen die Vögel befestigt gewesen sein (vgl. n. 195, 196), und die Haare auf dem Schädel könnte der Bildhauer durch Malerei angegeben haben.

Coll. Barr. T. 30 p. 32f.

Oben:

1088 (80) **Archaischer Jünglingskopf.**

Erworben in Rom. Ergänzt Büste und Hals. Die Iris war aus anderem Stoffe gebildet und in die Vertiefung der Augäpfel eingesetzt.

Auch in diesem Kopfe haben wir ein griechisches Original und ein Werk aeginetischer Kunst, aber der älteren Richtung vor uns, wie sie durch den Westgiebel des Aphaia-Tempels repräsentiert wird. Im Nacken bemerkt man einige horizontale Streifen, die man für Gewandreste erklären wollte; doch kann es sich ebensogut um den oberen Rand des Rückenpanzers handeln. Jedenfalls ist der Kopf wegen der kurzen Haare männlich. Man vergleiche ihn in seiner frischen Bestimmtheit mit dem ionischen Köpfchen n. 1085 und der attischen Athena n. 1084.

Coll. Barr. T. 29 p. 32 u. 61. S. Reinach têtes antiques T. 16, 17; p. 14f. Abbildung im illustr. Katalog der Sammlung. Vgl. Bull. d. J. 1880 p. 35. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1695. Friederichs-Wolters Bausteine n. 88.

Unten:

1089 (94) **Kopf der Athena.**

Nach den stilistischen Eigentümlichkeiten muß der leider sehr verwaschene Kopf von einem Werke des pheidiasischen Kreises

stammen. Eigenartig ist die Form des Helmes, der oben in eine nach vorn gebogene Spitze auslief, entsprechend der sog. phrygischen Mütze. Zu beiden Seiten der Spitze sind Greife angebracht. Sie werden ebenso wie die mittlere Erhöhung Büsche getragen haben; zur Befestigung des mittleren diente ein auf dem Kamm der Erhöhung erhaltenes Stiftloch.

Coll. Barr. T. 40 p. 37f. u. 62. Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung. Vgl. Berliner philol. Wochenschrift 1895 p. 692.

Oben:

1090 (79) **Archaischer Porträtkopf eines griechischen Feldherrn.**

Daß wir ein Porträt vor uns haben, sagt uns im Grunde nur die individuelle Unregelmäßigkeit des Mundes. Im übrigen sind die Züge durchaus typisch gehalten, entsprechend den Formen der Kunstwerke aus der Zeit der Perserkriege. Besonders verwandt sind die fortgeschritteneren aeginetischen Skulpturen. Die Existenz zweier Wiederholungen beweist, daß man dem Original in römischer Zeit ein gewisses Interesse widmete, das aber zweifellos vielmehr der Persönlichkeit des Dargestellten als der künstlerischen Fassung galt. Man hat deshalb den Kopf Miltiades oder Themistokles taufen wollen. Die Arbeit der Barraccoschen Kopie ist ziemlich unbedeutend.

Kekule von Stradonitz Strategenköpfe (Abhandl. d. Kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1910 phil.-hist. Kl.) p. 8b mit Abb. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts Text zu n. 21, 22. Furtwängler Beschreibung d. Glyptothek in München 2. Aufl. p. 57. — Vgl. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 98.

In der Ecke:

1091 (120) **Statue einer sitzenden Frau.**

Pentelischer Marmor.

Die Statue erinnert in ihren Motiven an zahlreiche Figuren der attischen Grabreliefs, und so wird auch sie ursprünglich auf einem der Gräber vor den Toren Athens gestanden haben. Ihr Stil ist der des beginnenden 4. Jahrhunderts v. Chr.

Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung. Collignon les statues funéraires p. 175 ff. Fig. 105. — Über attische Grabstatuen s. Eranos Vindobonensis p. 48.

Auf dem Tisch in der Mitte:

1092 (104) **Büste mit dem Kopfe des polykletischen Doryphoros.**

Ergänzt die Augenknochen, die Nase, die Lippen und die Büste.

Mäßige Kopie. Vgl. n. 45.

Coll. Barr. T. 44 p. 39. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1667. Furtwängler Meisterwerke p. 421 Anm. 4. Jahreshefte d. österr. arch. Instituts II (1899) p. 196 Anm. 8. Mahler Polyklet p. 27 III 23.

1093 (106) **Büste mit dem Kopfe des polykletischen Diadumenos.**

Erworben aus dem Nachlaß Steinhäusers. Ergänzt Teile der Brauen und der Lider, die Nase, die Lippen, ein Stück des Kinns, der untere Teil des Halses und die Büste.

Trotz des traurigen Erhaltungszustandes ist der Kopf nicht ganz unwichtig, da er in manchen Einzelheiten die Züge des Originales augenscheinlich strenger erhalten hat, als die meisten andern Repliken. Vgl. n. 1034.

Coll. Barr. T. 47 p. 40. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1671. Furtwängler Meisterwerke p. 441 n. 5. Mahler Polyklet p. 74 III 25.

1094 (114) **Doppelherme mit zwei gleichen Jünglingsköpfen.**

Erworben in Rom.

Da die beiden Köpfe vollkommen miteinander übereinstimmen, kann die Absicht des Bildhauers nicht gewesen sein, wie man gemeint hat, die Dioskuren darzustellen. Es handelt sich um eine inhaltlich bedeutungslose Zusammenstellung, wie sie sich häufiger findet. Dazu kommt nun, daß uns der Typus der beiden Köpfe noch in einer weiteren Wiederholung — im Schlosse zu Wörlitz — erhalten ist, einer Wiederholung, die, nach der Bewegung der Halsmuskeln zu schließen, von einer Statue stammt. Das Original des Kopfes muß in dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts geschaffen worden sein; augenscheinlich war es in Bronze gearbeitet. Die Datierung wird bestätigt durch den Vergleich mit einer weiblichen Statue, augenscheinlich einer Schöpfung des gleichen Künstlers, von der uns drei Kopien, eine in Berlin und zwei in Cherchel, erhalten sind.

Coll. Barr. T. 35 p. 35 u. 61. Abbildungen in dem illustr. Katalog der Sammlung. — Die Replik in Wörlitz: Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 381—384. Die weiblichen Statuen: 57. Berliner Winkelmannprogramm T. I—V (Kekule v. Stradonitz über Kopien einer Frauenstatue a. d. Zeit d. Phidias); dem gleichen Kreise dürfte auch der weibl. Kopf in Florenz angehören, den Furtwängler Meisterw. p. 389 f. Fig. 56 unter den Werken des Myron publiziert hat (Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 101—102). Vgl. die Nachträge.

Freistehend:

1095 (102) **Oberkörper einer verwundeten Amazone.**

Der Torso stammt von einer Wiederholung des unter n. 24 besprochenen Typus, den wir dem Polyklet zugeschrieben haben. Vgl. n. 1103.

Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung. — Bei Mahler Polyklet p. 82 I 7 wird der Torso fälschlich unter den Repliken des kapitolinischen Typus n. 852 aufgeführt.

1096 (100) **Fragmentierte Statue des Apollon.**

Der Gott sitzt auf einem Felsen, in dessen vorderer Höhlung der Omphalos steht. Das Motiv erinnert stark an den sog. Kekrops im Ostgiebel des Parthenon (s. die an der Basis aufgehängte Photographie). Doch weisen die Formen, soweit sie noch kenntlich sind, und die Verwendung des Motives zu einer Einzelstatue des Gottes auf spätere Zeit. Eigenartig, aber kaum von besonderer Bedeutung ist die Stellung des Omphalos in der Höhlung des Felsens (in Delphi stand er im Innern des Tempels).

Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung.

Zweites Zimmer.

Rechts und links vom Eingang:

1097, 1098 (127, 128) **Zwei Grabvasen.**

Beide Gefäße wurden in Rom erworben, stammen aber nach Marmor, Inschrift und Stil der Verzierung zweifellos von zwei attischen Gräbern des 4. Jahrhunderts v. Chr. Auf der Schulter der Linken sieht man deutliche Spuren gemalter Palmetten. Die anspruchslos gearbeiteten Reliefs stellen Szenen des Lebens dar, links eine Familienszene, rechts den Abschied eines Kriegers. Man stellte derartige Vasen, die natürlich keine Höhlung haben, auf Gräber von Mädchen oder Jünglingen, die unverheiratet gestorben waren. Im Leben benutzte man Tongefäße dieser Form bei den Vorbereitungen zur Hochzeit, insbesondere zum Holen des Wassers für das Brautbad. So gab man gleichsam den Verstorbenen das in den Tod mit, dessen sie im Leben nicht teilhaftig geworden waren.

Coll. Barr. T. 58 bis und bis a, p. 59 (die rechts stehende Vase). — Vgl. Athen. Mitteil. XVI (1891) p. 378ff. und XVIII (1893) p. 145ff.

Links von n. 127:

1099 (76) **Archaische weibliche Statuette.**

Aus Griechenland erworben.

Dem Gewand ist so wenig Relief gegeben, daß die Gestalt fast einer Säule gleicht. Und doch stammt die Statuette aus einer Zeit, in der es griechische Bildhauer bereits zu einer bewundernswerten, ja übertriebenen künstlichen Technik in der Unterarbeitung und Loslösung der einzelnen Gewandpartien gebracht hatten, aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. Wir brauchen für jene hoch entwickelte Technik nur an die ionischen und ionisierenden Mädchengestalten von der athenischen Akropolis zu erinnern. Dem gegenüber scheint die Statuette einen bewußten Rückschlag zu repräsentieren, den wir auch sonst an manchen Anzeichen beobachten können. Dem Kopftypus zufolge stammt die Figur von einem peloponnesischen Künstler jener Zeit. Die Haare waren auf dem Oberkopf und im Nacken durch Malerei wiedergegeben (vgl. n. 396). S. die Ausführungen zu n. 1121.

Coll. Barr. T. 27—27c, p. 29ff. Abbildungen in dem illustr. Katalog der Sammlung. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. VI (1895) p. 203. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 116. Vgl. Berl. phil. Wochenschr. 1895 p. 690.

1100 (109) **Polykletische Jünglingsstatuette.**

Erworben in Rom.

Die Statuette gibt in äußerst sorgfältiger Arbeit eine Jünglingsstatue des Polyklet wieder, von der sich auch einige Wiederholungen des Torso (n. 1343) und des Kopfes (n. 1021. 1230) in der Größe des Doryphoros und Diadumenos erhalten haben (eine andere, aber sehr

viel geringere Statuettenreplik im Vatikan neben der n. 372 unseres Führers). Die Figur steht in der Entwicklung des Meisters zwischen jenen beiden berühmtesten seiner Werke. Der Torso hat noch viel von der Härte des Doryphoros, der Kopf bereits die bewegteren Formen des Diadumenos. Die L. muß ein Attribut gehalten haben, von dem hier ein kleiner stabartiger Rest an der l. Hüfte geblieben ist; man hat darin das hintere Ende eines Kerykeion und in der Figur demnach einen Hermes vermutet, wozu das freie Auftreten sehr wohl passen würde; die polykletischen Athleten pflegen in Stellung und Haltung bescheidener zu sein. Die Komposition ist auch hier auf das Feinste abgewogen, das Spiel der Linien von größtem Reiz. Das Motiv des r. Armes ist in der Kunst der Folgezeit für verschiedene Figuren, vor allem für Herakles verwendet worden.

Coll. Barr. T. 45, 45a; p. 39. Arndt la glyptoth. Ny-Carlsberg p. 79 Fig. 41, 42 Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 434f. Berliner philol. Wochenschrift 1895 p. 693. Jahreshefte d. österr. arch. Instituts II 1899 p. 196f. Anm. 8.

In der Mitte:

1101 (107) **Fragmentierter Kopf des polykletischen Diadumenos.**

Gefunden in Terracina.

Vgl. n. 1034 u. 1093. Das Erhaltene ist von sorgfältiger Arbeit.

Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 441 n. 4.

1102 (108) **Kopf des polykletischen Doryphoros.**

Gefunden 1878 in dem Abzugskanal des Frigidarium in den Caracalla-Thermen.

Die Formen des Gesichtes sind recht charakterlos verweichlicht, die Haare sorgfältiger wiedergegeben. Vgl. n. 45 u. 1092.

Notizie d. scavi 1879 T. I p. 40 (vgl. 1878 p. 346). Coll. Barr. T. 43, 43a; p. 39. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 421 Anm. 4.

Gegen die Wand gestellt:

1103 (103) **Rechter Oberschenkel einer Amazone.**

Das schön gearbeitete Fragment stammt von einer Wiederholung des unter n. 24 besprochenen Typus, den wir dem Polyklet zugeschrieben haben. Vgl. n. 1095.

Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung.

Über n. 109:

1104 (97) **Kopf des Marsyas.**

Ergänzt die Büste mit dem Halse und dem Ende des Vollbartes.

Der Kopf stammt von einer Wiederholung des myronischen Marsyas, den wir unter n. 1179 besprechen werden. Er weicht vor allem in der Stilisierung der Haare nicht unwesentlich von dem Kopfe an der Replik im lateranischen Museum ab, doch kann es kein

Zweifel sein, daß der Bildhauer der Kopie, die wir hier vor uns sehen, das starre Bild des myronischen Originales mit Eigenheiten späterer Stilisierung hat beleben wollen.

Mélanges d'archéol. et d'hist. publ. par l'École franç. à Rome X (1891) pl. 2 p. 118ff. Coll. Barr. T. 37, 37a; p. 35f. S. Reinach têtes antiques T. 66, 67; p. 53f. Abbildungen in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Gazette archéologique V (1879) p. 248. Friederichs-Wolters Bausteine n. 455. Collignon histoire de la sculpt. grecque I p. 468. Furtwängler Meisterwerke p. 358 Anm. 2. Mahler Polyklet p. 16. Jahrbuch d. arch. Instituts XXIII (1908) p. 147 Anm. 20.

Auf dem Borde:

1105 (159) **Jünglingskopf.**

Erworben in Rom.

Der Kopf stammt von einer Statue, wie wir aus der Bewegung des Halses schließen können, und war nach der l. Schulter gewendet. Augenscheinlich war kein Gott, sondern ein Heros oder ein Sterblicher dargestellt, der Schwellung der l. Ohrmuschel nach zu urteilen, ein athletisch geschulter Jüngling. Einen eigenen Reiz übt in der Vorderansicht unter der vollen Rundung des Oberkopfes das lange schmale Untergesicht mit den flächigen Wangen und dem starken Kinn, im Profil die schöne, an myronische Typen erinnernde Schädelform. Eigenartig wirkt auch die Art, wie die Augen mit stark vertieften inneren Winkeln in den Kopf gestellt sind. Zweifellos liegt dem Kopfe ein Bronzeoriginal aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. zugrunde und augenscheinlich das Werk eines attischen Künstlers, der eine Mittelstellung zwischen Myron einerseits und Praxiteles und Skopas andererseits einnahm.

Coll. Barr. T. 55 p. 43. — Eine Replik des Kopfes befindet sich im Palazzo Caetani (Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1673): Wiener Eranos zur 50. Philologen-Versammlung in Graz 1909 p. 304f. Fig. 2, 3.

1106 (113) **Kopf eines Mädchens.**

Erworben in Rom. Die Augen waren besonders gearbeitet und eingesetzt.

Der außerordentlich schöne Kopf ist leicht nach der l. Schulter gewendet. Eine kleine Anzahl von Repliken zeugt für die Berühmtheit des Originales; wenn die Haare nicht bei allen die Ohren freilassen und die Lippen nicht immer geöffnet sind, wie hier, so hat man daraus nicht verschiedene Originale, sondern nur Kopistenvarianten zu erschließen, da die Köpfe im übrigen Zug für Zug übereinstimmen. Das Original muß im dritten Viertel des 5. Jahrhunderts entstanden und das Werk eines dem Pheidias nahestehenden Meisters gewesen sein (man hat es dem Pheidias selber zuschreiben wollen). Die Frisur verbietet eine Deutung auf ein männliches Wesen. Möglich ist es, daß Artemis dargestellt ist. Vgl. n. 366.

Coll. Barr. T. 36 p. 35. Furtwängler Meisterwerke p. 88 Fig. 7. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 517. Vatikan-Katalog I p. 52.

1107 (195) **Fragmentierter Kopf des Mars.**

Die Deutung des vorzüglich gearbeiteten Kopfes wird bestimmt durch die kleine Gruppe der Wölfin mit den Zwillingen, die wir an der einen Seite des Helmkammes bemerken. Da an der l. Seite des Kopfes Form und Ausführung vernachlässigt sind, hat man mit Recht geschlossen, daß der Kopf aus einem Hochrelief stamme. Nach der Art, wie die Dekoration des Helmes behandelt ist, dürfen wir die Entstehung des Kopfes in die Zeit Trajans datieren.

Strena Helbigiana p. 19 mit Tafel. Strong roman sculpture T. LXVII p. 227. Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung.

1108 (92) **Kopf des Apollon.**

Gefunden 1879 auf dem Esquilin.

Der elegant, fast zu elegant gearbeitete Kopf gehört zu einem Typus des 5. Jahrhunderts v. Chr., dessen ganze Gestalt uns durch eine Statue im Museum zu Cassel bekannt ist (vgl. n. 854). Der Gott stand aufrecht da mit l. Standbein, den r. Fuß etwas vorangestellt, den Kopf zur l. Schulter gewendet; die bis zur Hüfte erhobene Hand hielt Bogen und Pfeil, die gesenkte R. wahrscheinlich einen Lorbeerzweig. Das Ganze ein Bild gesammelter männlicher Kraft und Schönheit; im Kopfe aber steigert sich das zu einem Ausdruck stolzer, unnahbarer Vornehmheit, erhabenster Reinheit. Dieser Apollon ist von allen griechischen Götterbildern, die wir kennen, weitaus das gewaltigste, von erschütternder Wirkung, die einzige Darstellung des Gottes, in der es gelungen ist, diese unvergleichlich großartige Schöpfung religiösen Empfindens in vollkommen entsprechender künstlerischer Form zur Erscheinung zu bringen. Wenn auch die elegante Arbeit des römischen Kopfes manches von den herben ernsten Zügen des Originales verwischt hat, kann er uns doch noch einen hohen Begriff von dem unvergleichlich ernsten und vornehmen Charakter dieses Originals geben, das zweifelsohne eine Bronzestatue und das Werk eines Künstlers aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. war. Man hat es dem Pythagoras, dem Myron, Kalamis oder dem jungen Pheidias zugeschrieben, aber keine dieser Vermutungen hat sich als überzeugend durchgesetzt. Die Lösung dieses Problems ist eine der wichtigsten Aufgaben unserer Wissenschaft.

Mon. d. I. XI T. XVI 1, 2 (Ann. d. I. 1880 p. 196ff.). Overbeck Kunstmythologie T. XIX 4 (Apollon p. 108 n. 4). Coll. Barr. T. 34, 34a; p. 34f. Furtwängler Meisterwerke p. 371 Anm. 1 n. 6 Fig. 53. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I p. XVII n. 234a. Friederichs-Wolters Bausteine n. 224. — Gute Abbildungen der Kasseler Statue nach Gips in der Festgabe f. d. archäol. Sektion d. 46. Philologenversammlung, Straßburg 1901 p. 28 n. 27. Moderner Cicerone Rom I, engl. Ausgabe, p. 244. Löwy griech. Plastik T. 13, 33 und 51, 96. Vgl. L. Curtius Text zu Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 601. Abhandl. d. Kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. (phil.-hist. Klasse) XXV (1907) T. 9a, p. 67f. u. 92 (Studniczka Kalamis).

Auf der Konsole:

1109 (155) **Porträt des Epikur.**

Gefunden bei Carsoli in der Sabina.

Das Fragment stammt von einer Statue. Es ist sehr zu bedauern, daß gerade dieses Porträt des großen Philosophen so stark verwaschen ist, zeichnet es sich doch vor allen anderen durch einen Zug vornehmen Stolzes aus, den wir statt des etwas pedantischen Ernstes, der in den anderen betont wird, gerne in dem Bilde des lebenden Epikur voraussetzen würden. Vgl. n. 283.

Coll. Barr. T. 63, 63a; p. 47f. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 124 n. 5.

Freistehend:

1110 (157) **Jugendlicher Idealkopf.**

Erworben in Rom. Der Hinterkopf war vielleicht niemals angesetzt, da er für die Vorderansicht nicht in Betracht kam.

Man hat sich gestritten, ob dieser Kopf Alexander d. Gr. oder einen jugendlichen Gott — Helios oder Apollon — darstelle. Zweifellos ist seine Entstehung ohne bestimmenden Einfluß des Alexanderporträts kaum denkbar (vgl. n. 882). Auch ist es richtig, daß sichere Darstellungen des Apollon in diesem Typus nicht bekannt sind; anders steht es mit denen des Helios, und nichts hindert uns anzunehmen, daß der Kopf ursprünglich mit einem Strahlenkranze ausgestattet war. Die Unregelmäßigkeiten, auf die sich die Verteidiger des Alexanderporträts berufen, gehen keineswegs über das Maß dessen hinaus, das wir auch an anderen Idealtypen beobachten, und verschwindet zudem, wenn wir den Kopf in der Ansicht betrachten, auf die er einzig berechnet ist (in Dreiviertel-Profil nach seiner R. blickend). Sollte der Künstler wirklich die Absicht gehabt haben, einen Alexander zu bilden, so hätte er die Idealisierung doch so weit getrieben, daß von einem Porträt nicht mehr die Rede sein könnte und der Kopf aus der Reihe der Darstellungen, die geeignet sind, uns das Bild des großen Königs zu vergegenwärtigen, auszuscheiden wäre. Man hat das Original des Kopfes mit Recht in dem Kreise des Leochares gesucht (vgl. n. 157 u. 386).

Coll. Barr. T. 57, 57a; p. 43ff. u. 62. 52. Berliner Winckelmannsprogramm p. 24f. Monum. dei Lincei VI (1895) T. III p. 80. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 477, 478. Abhandl. d. Kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) XXI (1903) T. V p. 67ff. Bernoulli die erhalt. Darstellungen Alex. d. Gr. p. 77ff. Fig. 19, 20. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. VI (1895) p. 205. Berliner philol. Wochenschrift 1896 p. 1517. Journal of hell. studies XXI (1901) p. 213. — Vgl. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 1172 (Büste des Helios im Pal. Lazzeroni in Rom).

An der Schmalwand unten in der Mitte:

1111 (83) **Oberteil einer Statuette des Hermes Kriophoros.**

Gefunden in der Umgegend Roms mit einer größeren Anzahl altchristlicher Skulpturfragmente, woraus man schließen darf, daß die Statuette vor ihrer Zertrümmerung von Christen als Darstellung des guten Hirten verehrt wurde.

Das Fragment stammt von einer nicht sehr gewissenhaft gearbeiteten Kopie einer archaischen Statue aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Dabei ist die Ausführung des Tieres besser gelungen als die der menschlichen Gestalt. Einen Hermes Kriophoros in Tanagra nennt die Überlieferung unter den Werken des Kalamis, und tanagraeische Kupfermünzen der Kaiserzeit sind mit einem Bilde des Gottes geprägt, das mit dem der Statue, zu der wir das Fragment ergänzen müssen, vollkommen übereinstimmt. Dazu kommt, daß der Kopf des Hermes dem des Harmodios aus der Gruppe der Tyrannenmörder in Neapel verwandt ist, ohne aber die volle Frische und Energie dieser Schöpfung des Kritios und Nesiotes zu besitzen. Er steht zu diesem und anderen gleichzeitigen attischen Werken ähnlich wie das Charitenrelief des Sokrates (n. 80), das wir glaubten, nicht ohne Grund einem boiotischen Künstler dieses Namens zuschreiben zu dürfen, und mit dessen mittelstem Kopfe der des Hermes nicht nur in Äußerlichkeiten übereinstimmt. So werden wir auch von dieser Seite nach Boiotien gewiesen, und es wird deshalb nicht allzu gewagt sein, unser Fragment wenigstens in nahe Beziehung zu der Statue des Kalamis zu setzen, wenn wir auch zögern werden, in ihm geradezu eine Kopie jener Schöpfung zu vermuten.

Coll. Barr. T. 31, 31a; p. 33 (vgl. Berl. philol. Wochenschrift 1893 p. 694f.). Zeitschrift für bild. Kunst N. F. VI p. 202f. Abb. 1. Abhandl. d. Kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) XXV (1907) T. 6a, p. 73f. u. 94. — S. über Kalamis zuletzt: Sitzungsber. d. Kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. (phil.-hist. Kl.) 1907 p. 160ff.

Links oben:

1112 (110) **Polykletischer Knabenkopf.**

Erworben in Rom.

Der Kopf stammt von einer gut gearbeiteten Kopie einer Statue, deren best erhaltene Wiederholung im Dresdener Museum steht. Die Figur steht ähnlich zwischen Doryphoros und Diadumenos, wie die Statuette n. 1100; auch an ihr sind bereits jüngere Stilelemente kenntlich, doch dürfte sie dem Doryphoros noch näher stehen, als das Original der Statuette. Vgl. 56 u. 93.

Coll. Barr. T. 46 p. 39. Furtwaengler Meisterwerke p. 476.

An der Rückwand zunächst eine Gruppe Reliefs:

1113 (134) **Relief-Fragment mit einem Reiter.**

Gefunden in Rom.

Links bemerken wir über der Kruppe des Pferdes eine Spur, die uns beweist, daß sich das Relief hier weiter fortsetzte. Was dort fehlt, lehrt uns eine Replik der Darstellung, die sich in Madrid befindet: der Reiter war von einem anderen gefolgt, der den gleichen Mantel wie jener trägt. Es liegt nahe, in den beiden ganz gleich

ausgerüsteten Reitern die Dioskuren zu erblicken. Der vordere beruhigt durch Streicheln das scheuende Pferd. Die kleinköpfige Bildung der Pferde unterscheidet sich wesentlich von der des Parthenonfrieses und der verwandten Monumente, findet aber Parallelen auf unteritalischen Kunstwerken des 4. Jahrhunderts v. Chr., in denen man nicht ohne Grund den Einfluß des Zeuxis hat erkennen wollen. In diesem Kreise wird auch das Original der beiden Reliefs in Rom und Madrid entstanden sein.

Coll. Barr. T. 52 p. 42. — Vgl. Berliner philol. Wochenschrift 1895 p. 722f. Amelung Nachwort zu V. Cherbuliez Athenische Plaudereien übers. von J. Riedisser p. 286. — Das Relief in Madrid: Ann. d. I. 1862 tav. d'agg. F p. 101ff. — Über den Einfluß des Zeuxis vgl. 19. Hallisches Winckelmannsprogramm p. 16ff.

Auf dem Borde:

1114 (136) **Fragment eines Votivreliefs an Theseus.**

Gefunden in Athen.

Die Herkunft des Reliefs und die Figur des Stieres, der überwunden in das eine Vorderbein knickt, führt zu dem sicheren Schlusse, daß die Weihung dieses Reliefs Theseus, dem Besieger des marathonischen Stieres, galt. Auch kann es nicht zweifelhaft sein, welchen von den beiden Jünglingen wir Theseus zu nennen haben. Es kann nur der stehende in Frage kommen; nur er ist mit dem Stiere gruppiert, während der andere lediglich als Zuschauer gegenwärtig gedacht ist und sich eben erst zur Mitte der Darstellung umwendet. Augenscheinlich band sich Theseus, wie der Diadumenos, eine Taenia ums Haupt. Der andere Jüngling ist durch zwei Attribute charakterisiert; durch die Keule, die er auf ein Bukranion stützt — unklar bleibt, ob wir es uns an der Säule befestigt zu denken haben —, und durch das Fell, dem zum Löwenfell nur die deutliche Angabe der Mähne fehlt; aber das konnte durch Malerei ersetzt sein. Jedenfalls ist der Deutung auf Peirithoos die auf Herakles vorzuziehen. Das Bukranion, das als Stütze der Keule auch sonst bei Herakles vorkommt, würde auf den Kampf mit dem kretischen Stiere deuten. In Theseus aber sahen die Athener ein Widerspiel des dorischen Heros. Das Relief stammt aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.

Coll. Barr. T. 51 bis p. 58. Berliner phil. Wochenschr. 1895 p. 725.

1115 (137) **Kleines attisches Grabrelief.**

Aus dem Piraeus.

Vom Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. Die Inschrift nennt den Mann Poseidippos.

Coll. Barr. T. 51 p. 41f.

1116 (129) **Votivrelief einiger Pythaïsten an Apollon.**

Gefunden in Griechenland. Sehr ähnliche Votivreliefs hat man bei Ikaria in Attika gefunden. (Americ. Journal of arch. V p. 472 T. XI) und danach auch für dieses Relief die gleiche Herkunft aus dem Pythion von Ikaria vermutet.

Vier junge Männer nahen unter der Obhut eines größeren Bärtigen — des Chorführers der vier Pythaïsten oder des heroischen Vertreters ihres Demos — dem Apollon, in dessen Rücken Artemis und Leto dem Akte beiwohnen. Auf dem oberen Rande ist die Tatsache der Weihung verzeichnet; auf dem unteren lesen wir die vier Namen der Weihenden. Schöne schlichte Arbeit aus dem Beginne des 4. Jahrhunderts v. Chr. Mit dem Zapfen unter dem unteren Rande war das Relief in einen Pfeiler eingelassen (vgl. n. 1017).

Coll. Barr. T. 50 p. 41. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. 1895 p. 203 Abb. 2. Abbildung in dem illustr. Kataloge d. Sammlung. Berl. philol. Wochenschr. 1895 p. 723.

Darunter:

1117 (176) **Votivrelief an die Nymphen.**

Das Relief stellt in seiner Form und durch die Behandlung des Randes die Grotte der Nymphen am Nordabhange der Akropolis in Athen dar. Die drei Nymphen nahen von Hermes im Reigen geführt einem Altar, der augenscheinlich dem bärtigen gehörnten Gott mit dem Füllhorn heilig ist, der links davon sitzt: es ist Acheloos, der große Stromgott, der Herr aller Flüsse und Quellen. Aus der Höhe sieht Pan dem Reigen zu; sein Kult war in Athen mit dem der Nymphen verbunden. Rechts und links von ihm steht die Inschrift. Ganz entsprechende Reliefs haben sich in Athen gefunden; ebendorther und aus dem 4. oder 3. Jahrhundert v. Chr. muß auch unser Relief stammen.

1118 (138) **Grabrelief (sog. Totenmahl).**

Stammt aus Attika.

Der Verstorbene ist mit seiner Frau schmausend dargestellt. Zum Lager empor ringelt sich die Schlange, das Symbol der abgeschiedenen Seele. Durch das Fenster links oben blickt das Pferd des Verstorbenen hinein. Von links nahen Angehörige zum Opfer, voran ein kleiner Diener mit einem Widder und einem flachen Korbe.

Links oben:

1119 (135) **Grabrelief.**

Stammt aus Athen.

Auf diesem Fragment ist der Verstorbene als Jäger beritten dargestellt. Sein Diener hat den Schwanz des Pferdes gefaßt, um dem sprengenden Tiere leichter zu folgen; er trägt die Jagdbeute, während der Hund dem Pferde voranläuft. Rechts waren zweifellos betende Angehörige dem Reiter zugewendet dargestellt.

Coll. Barr. T. 49 p. 40f.

Freistehend:

1120 (131) **Kopf des Apollon.**

Erworben in Rom.

Hervorragend schöne Kopie des Apollontypus, den wir unter n. 878 besprochen haben.

Coll. Barr. T. 59, 59a; p. 45f. Klein Praxiteles p. 168f. Fig. 25, 26 (p. 164 K 6). S. Reinach têtes antiques T. 252, 253 p. 205f. Vgl. Furtwaengler Meisterwerke p. 570 Anm. 3.

1121 (77) **Weibliche Statuette.**

Gefunden in Rom. Der obere Teil des Kopfes ist besonders gearbeitet und aufgesetzt.

Das dargestellte Mädchen trägt über einem Chiton mit kurzen Ärmeln den weiten wollenen Peplos ungegürtet. So bietet die Statuette trotz eines Misverständnisses in der Ausführung — der eine Saum des Agogtygma ist zu weit herabgeführt — die beste Gelegenheit diese Tracht im Gegensatz zu der ionisierenden (n. 975) zu studieren. Die künstlerische Behandlung des Gewandes ist außerordentlich schlicht. Man vergleiche n. 1018, ein Werk gleichen Stiles in etwas entwickelterem Stadium. Beide stammen wohl zweifellos von peloponnesischen Künstlern; doch fehlt ihnen die Schärfe und Härte, die eine andere Gruppe von gleichzeitigen Peplosfiguren auszeichnet (n. 1032, 1278, 1287 u. 1555), Typen, in denen man nicht ohne Grund Schöpfungen der argivischen Schule des Hageladas vermutet hat. Vielmehr nähern sich jene in stilistischer Hinsicht den Skulpturen vom Zeustempel zu Olympia. Trotz jenes Mißverständnisses ist wohl auch diese Statuette, wie n. 1099, ein griechisches Original; beide werden ursprünglich als Weihgeschenke in einem Tempel gestanden und das weihende Mädchen selbst dargestellt haben.

Coll. Barr. T. 28—28b; p. 31f. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. VI (1895) p. 203. Berliner philol. Wochenschrift 1895 p. 691.

In dem Schrank allerlei kleinere Fundstücke, darunter:

1122 (71) **Nackte Statuette einer Frau** (s. Nachträge).

Das Figürchen stammt von einer der griechischen Inseln.

Keine andere römische Sammlung besitzt ein weiteres Beispiel der primitivsten griechischen Kunst, wie dieses (aus der Zeit der sog. Kykladen-Kultur, vor der mykenischen Epoche). Die einfachsten Formelemente sind mit Klarheit und Bestimmtheit angegeben. Die Anzeichen des Geschlechtes sind als Charakteristika stark hervorgehoben. So schematisch alles gehalten ist, läßt sich doch ein gewisses Empfinden für die Wirkung der natürlichen Erscheinung nicht verkennen.

Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung.

Links von dem Schranke:

1123 (206) **Reliefbüste einer Frau von Palmyra.**

Das Relief stammt aus Palmyra selbst, da es in dem dort anstehenden Kalkstein, dem charakteristischen Materiale aller Skulpturen jener Herkunft, gearbeitet ist, und zwar hat es ursprünglich das Grab der dargestellten Frau geschmückt. Die Blüte Palmyras

hat nur kurz, vom 2. bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. gedauert. Seinen Skulpturen gibt ein eigenartiger Kontrast den besonderen Charakter: die Motive der hellenistisch-römischen Kunst wirken nach; der Stil aber kehrt merkbar in die Bahnen der archaischen Kunst zurück, mag dem nun ein unbewußtes Verkümmern oder ein bewußtes Rückwärtsgreifen zugrunde liegen.

Coll. Barr. T. 80 p. 55. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung.

1124 (151) **Fragmentierte Statuette des Poseidon.**

Erworben in Rom.

Wir können die Statuette mit Sicherheit Poseidon nennen, denn nur bei dieser Deutung findet die Verbindung des prächtig entwickelten Körpers mit dem wild-majestätischen bärtigen Kopfe ihre Erklärung. Die eine Hand wird den Dreizack, die andere einen Delphin gehalten haben. Die Formen des Körpers und des Kopfes lassen auf ein Bronzeoriginal aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. schließen. Sein Künstler mag dem Bryaxis nicht ferne gestanden haben (vgl. n. 237).

Coll. Barr. T. 61, 61a; p. 46f.

Auf dem Borde:

1125 (179) **Kopf eines Kentauren.**

Erworben in Rom.

Der Kopf, dessen Arbeit nicht hervorragend schön ist, stammt von einer Replik des bärtigen Kentauren (n. 861). S. dort.

Coll. Barr. T. 66, 1; p. 48. S. Reinach têtes antiques T. 229 p. 186f.

1126, 1127 (115, 116) **Zwei Statuetten von Hydrophoren.**

Gefunden bei Poggio Mirteto in der Sabina unter den Ruinen eines kleinen Tempels, dessen Epistyl die Inschrift IOVEI-LEIBERO trug (über den Juppiter Liber vgl. Roscher mythol. Lexikon II 1 p. 661ff.). Rosso antico.

Die beiden Statuetten waren vollkommen gleich; ganz erhalten ist nur die eine. Das dargestellte Mädchen trägt ein weitbauchiges Wassergefäß (Hydria) auf dem Kopfe. Als Unterlage hat sie ein Rehfell benutzt, das sie zu dem Kulte des Dionysos in Beziehung setzt. Es ist bekannt, daß man in der Kaiserzeit diesen griechischen Gott mit dem italischen Liber und Juppiter Liber identifiziert hat; dadurch erklärt sich die Weihung der Statuetten in dem Tempel des Juppiter Liber. Die breiten vollen Formen des Körpers und des Kopfes und die großartige Gewandbehandlung entsprechen durchaus dem Stile der Werke aus der Umgebung des Pheidias; wir werden eher geneigt sein, ein Vorbild in großen Dimensionen als in den kleinen der Kopien anzunehmen.

Coll. Barr. T. 42 p. 38f. Vgl. Berliner philol. Wochenschrift 1895 p. 690f.

1128 (178) **Weiblicher Kolossalkopf.**

Erworben in Rom.

Der großartig angelegte Kopf, gegen dessen antiken Ursprung nach seinem Bekanntwerden unberechtigte Zweifel laut wurden,

stammt von einem hellenistischen Werke des 2. Jahrhunderts v. Chr. Die nächsten Parallelen bietet auf dem großen Friese des pergamenischen Zeusaltares der Kopf einer Göttin, die gegen ihren Feind ein mit Schlangen umwundenes Gefäß schleudert. Die Deutung des Kopfes bleibt ungewiß, doch dürfte die auf Aphrodite die wahrscheinlichste sein.

Abbildung in dem illustrierten Katalog der Sammlung. — Die Figur des pergamenischen Frieses: Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon (Berlin 1904) p. 34 f. Danach ist die Figur selber Nyx zu nennen; das Gefaß wird für das Sternbild des Kraters mit der Hydra erklärt.

Freistehend:

1129 (160) **Büste eines jugendlichen Hermes oder Heros.**

Erworben in Rom. Ergänzt die Nasenspitze.

Die Büste stammt ihrer Form nach aus der ersten Kaiserzeit, doch gibt der Kopf in äußerst sorgfältiger Arbeit einen attischen Typus des 4. Jahrhunderts v. Chr. wieder. Mehrere gute Repliken sprechen für die Berühmtheit des Originales (z. B. n. 1824). Unter den Marmorstatuen, die man vor einigen Jahren aus dem Meere bei Antikythera gehoben hat und die heute im athenischen National-Museum aufbewahrt werden, befindet sich auch eine, deren gut erhaltener Kopf mit dem hier besprochenen Typus übereinstimmt. Der Körper ist sehr stark verwaschen; aber es war immerhin möglich, in ihm einen Typus zu erkennen, der in unseren Antikensammlungen durch eine große Anzahl von Wiederholungen vertreten ist. Meist hat man ihn für Hermes erklärt, doch sprechen an einigen Repliken bestimmte Anzeichen dafür, daß in diesen Fällen vielmehr ein jugendlicher Heros dargestellt war, und man wird zweifeln können, welche von beiden Bedeutungen dem Original zukam. Der Jüngling trug die Chlamys mit einem Bausche auf der l. Schulter und dann um den l. Arm geschlungen; die L. hielt entweder das Kerykrion oder das Schwert in der Scheide, die R. hing einfach nieder. Der Körper, so deutlich in ihm auch noch Anklänge an polykletische Formen zu spüren sind, ist ebenso wie der Kopf ein charakteristisches Spezimen der attischen Kunst aus der Zeit um die Mitte des 4. Jahrhunderts. Das Original war zweifellos in Bronze gegossen. In Anbetracht der Anklänge des Kopfes an praxitelische Typen könnte man versucht sein, einer bereits früher ausgesprochenen Annahme zuzustimmen und in dem Originale die Grabstatue eines Kriegers zu vermuten, den Praxiteles auf seinem Grabe vor dem piraeischen Tore mit seinem Pferde dargestellt hatte (Paus. I 2, 3). Aber die Formen des Kopfes tragen nicht so entschieden den Stempel praxitelischer Eigenart, daß wir dieser Kombination zustimmen dürften. Stilistisch nahe verwandt ist dem Kopfe der des Sophokles im Lateran (n. 1180). Auch der des Jünglings von Eretria in Athen und der sog. Archytas in Neapel sind zu vergleichen.

Coll. Barr. T. 56, 56a; p. 43. Klein Praxiteles p. 412ff. Fig. 87, 88. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I u. 175. Berl. phil. Wochenschr. 1895 p. 725f. — Die Statue von Antikythera: Ephem. arch. 1902 Beil. E 1—2 p. 158 n. 16. Svoronos-Barth das Athener Nationalmuseum T. XV 1 p. 73 n. 35. — Vgl. über den Statuen-Typus zuletzt Ausonia II (1907) p. 207ff. und Jahrbuch des deutsch. arch. Instituts XXVI (1911) p. 271ff. (Lippold). — Der Jüngling von Eretria bei Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 519; der sog. Archytas bei Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 153—154 und in der Guida del Museo di Napoli (Ruesch-Richter) n. 882.

An der Schmalwand:

1130 (130) **Fragment eines griechischen Reliefs.**

Gefunden in Teano Sidicino (Teanum Sidicinum).

Links eine Gruppe: ein stehender Jüngling spricht mit einer sitzenden Frau; dann eine stehende Frau und ein Jüngling, der augenscheinlich die R. vertraulich auf den Kopf eines Pferdes gelegt hatte. Daß zum mindesten noch eine Figur rechts hier angeschlossen war, beweist der Rest eines r. Fußes rechts unten; aber wahrscheinlich folgten noch mehr Figuren, die vermutlich alle kleiner gebildet waren als die anderen und demnach menschliche Adoranten darstellten, denn sehr viel weiter kann sich das Relief allerdings nach rechts nicht ausgedehnt haben, da es sonst die üblichen Maße des Votivreliefs überragen würde. Zweifelsohne aber haben wir es mit einem solchen, nicht, wie man gemeint hat, mit einem Grabrelief zu tun. Wie die einzelnen Gottheiten zu nennen sind, läßt sich mit Sicherheit nicht mehr sagen; man hat an Helena und die Dioskuren zwischen ihren Eltern, Leda und Tyndareos, gedacht. Der Stil ist der attische des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Coll. Barr. T. 53 p. 42. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Berl. philol. Wochenschrift 1895 p. 725.

1131 (123) **Kopf des Epimenides oder Homer.**

Erworben in Rom.

Der Kopf ist eine sorgfältig gearbeitete Replik des Typus, den wir unter n. 272 besprochen haben. Man beachte den Knoten über der Stirne.

An der Eingangswand:

1132 (190) **Römische Knabenbüste.**

Gefunden bei Pozzuoli.

Das Porträt stammt aus der ersten Kaiserzeit. Augenscheinlich handelt es sich um einen Knaben aus vornehmer Familie, da sich noch eine Büste der gleichen Persönlichkeit aus etwas jüngeren Jahren erhalten hat.

Coll. Barr. T. 73 p. 51. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 2163. — Die andere Büste im Pal. Lazzeroni in Rom: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1173.

1133 (191) **Reliefkopf eines jungen Römers.**

Erworben in Rom.

Der Kopf war bestimmt, auf einen Grund, augenscheinlich einen dunklen Marmorgrund, aufgesetzt zu werden (er hat nie zu

einer Figur gehört). Das Ganze muß den Eindruck eines Kameo in übermäßig großen Dimensionen gemacht haben. Die Persönlichkeit ist die gleiche, die auch in dem Kopfe n. 872 dargestellt ist (s. dort).

Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Strong roman sculpture p. 358 Pl. CIX. Vgl. Vatikan-Katalog II p. 607f. (dort werden noch drei weitere derartige Reliefköpfe angeführt).

Auf dem Borde:

1134 (194) **Porträtkopf eines römischen Knaben.**

Gefunden in der Villa der Livia bei Primaporta.

Der Fundort legt es nahe, in dem Knaben einen Sproß des Julierstammes zu vermuten. Kürzlich hat man in einem anderen Kinderkopfe aus der Villa der Livia, dem des kleinen Amor neben der berühmten Augustusstatue (n. 5), ein Bildnis des zweijährigen C. Caesar, des Sohnes der Julia und des Agrippa, vermutet. Mit diesem Kopfe aber hat der in der Sammlung Barracco die entschiedenste Ähnlichkeit, und anderseits verbinden ihn wieder gemeinsame Züge mit dem Jünglingsporträt, das man früher Caligula nannte und jetzt ebenfalls dem C. Caesar zugesprochen hat (S. 452 n. 11 u. n. 1916). So stützen sich diese Vermutungen gegenseitig, und wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit auch in dem hiesigen Köpfchen den Enkel des Augustus erkennen.

Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Strong roman sculpture p. 354 ff. Pl. CVII, CVIII. — Vgl. Röm. Mitteil. XXV (1910) p. 50ff. Abb. 15, 16. Archäol. Anzeiger XXV (1910) p. 532f.

1135 (147) **Fragment eines attischen Grabreliefs.**

Gefunden in Attika.

Gute Arbeit aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Der Name Archeso auf dem oberen Rande kann nicht zu dem erhaltenen Mädchenkopfe gehören, sondern bezeichnete die verlorene Gestalt auf der r. Seite, die nach dem freien Raume oben zu schließen sitzend dargestellt war. Sie war die Hauptfigur und die Inhaberin des Grabes, das Mädchen in der Mitte wohl nur eine Dienerin. Sehr schön ist der Ausdruck leiser Wehmut in den Zügen beider Köpfe.

Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung.

1136 (101) **Weibliches Köpfchen.**

Gefunden auf der athenischen Akropolis.

Das feine Köpfchen stammt von einer ziemlich stark bewegten Figur, einer Arbeit aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Wundervoll wirkt bei der Strenge der allgemeinen Anlage die überall durchbrechende Freude am sinnlichen Reize der Erscheinung.

Coll. Barr. T. 41 p. 38. Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung.

Freistehend:

1137 (132) **Weiblicher Kopf aus einem attischen Grabrelief.**

Gefunden in Attika.

Wundervolles Fragment eines der großen attischen Grabreliefs aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.; ein herrliches Bild edelster weiblicher Würde.

Coll. Barr. T. 54 p. 43. Abbildung in dem illustr. Katalog der Sammlung.

Darüber:

1138 (143) **Kopf eines alten Mannes aus einem attischen Grabrelief.**

Erworben in Rom.

Würdiges Gegenstück des eben genannten Kopfes, ja diesem an Feinheit der Ausführung noch überlegen. Prachtvoller Typus eines vornehmen, von Sorgen und Alter abgezehrten Mannes. Man hat mit Recht an das Porträt des Demosthenes erinnert (n. 22).

Coll. Barr. T. 62 p. 47. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. VI (1895) p. 204 ff. Abb. 3. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Studniczka das Bildnis des Aristoteles p. 29 f.

1139 (98) **Rechte Hand des myronischen Diskobolen mit dem Diskos.**

Um sich die Stellung der Hand an der myronischen Statue zu vergegenwärtigen, betrachte man die Statuette auf dem Schranke. Im übrigen vergleiche man die Ausführungen zu n. 1363.

In der Mitte:

1140 (139) **Hündin, die sich eine Wunde am r. Hinterschenkel leckt.**

Erworben in Rom.

Plinius berichtet (n. h. 34, 38), im Innern des Juppiter-Tempels auf dem Kapitol habe in der Cella des Juno ein bronzener Hund oder eine Hündin gestanden — das Geschlecht läßt sich aus den lateinischen Worten nicht erraten —; das Tier sei dargestellt gewesen, wie es eine Wunde an seinem Körper leckte. Bei dem Aufstand der Vitellianer ging das Erzbild im Brande des Tempels zugrunde. Es liegt sehr nahe, in unserem Marmor eine Kopie jenes Weihgeschenkes zu vermuten. Plinius hebt die verblüffende Natürlichkeit jenes Bildes hervor, und wir könnten dem Marmor das gleiche Lob erteilen. Die ganze Art, wie das Tier dargestellt ist, mit schlankem beweglichen Leibe, mit kunstvoll komplizierter und doch absolut natürlicher Stellung, mit nervös-gespanntem Ausdruck scheint uns auf einen Meister hinzuweisen, der zudem als Bildner von Hunden berühmt war: auf Lysipp (Plin. n. h. 34, 63). Die Hündin wäre sehr wohl als Werk des gleichen Meisters wie das bronzene Pferd im Konservatoren-Palast (n. 955) verständlich.

Coll. Barr. T. 58 p. 45. Abbildung in dem illustr. Katalog d. Sammlung. Vgl. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. VI (1895) p. 206.

Nachträge.

Die vatikanischen Sammlungen.

Braccio nuovo: 5 (14) Statue des Augustus. Die Rückseite ist abgebildet und eingehend besprochen von Woelcke in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 1911 CXX p. 180ff. Fig. 7. Man sieht dort ganz deutlich, daß der Künstler auch das Gewand nur noch eine Strecke weit an der r. Rückseite ausgeführt hat, d. h. bis zu dem stützenden Baumstamme, ebensoweit wie die Reliefdarstellung am Panzer. Gewiß liegt auch darin kein Beweis gegen die Annahme, daß die Figur nach einem ringsum gleichmäßig ausgeführten Originale kopiert sei. Woelcke sucht diese Annahme noch durch den Hinweis auf ein pompejanisches Wandbild (Fig. 8) zu stützen, das er auf ein hellenistisches Original zurückführt. Diese Möglichkeit zugestanden, so beweist die Ähnlichkeit der Figuren doch nur, was längst angenommen wurde, daß dem Bildhauer verwandte hellenistische Statuen als Vorbilder gedient hatten. — Über die Stele von Kleitor zuletzt Studniczka in den Berichten der philos.-histor. Klasse d. Königl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften LXIII 1911 p. 3ff. T. I. Dort wird die Bewegung des r. Armes nicht, wie oben angenommen wurde, als redebegleitender Gestus, sondern als Gestus des Gebets gedeutet.

8 (23) Sogenannte Pudicitia. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) p. 286f. Abb. 67.

29 (92) Statue der Artemis. Röm. Mitteil. XXVI 1911 p. 314b, c.

Galleria lapidaria: 52 Torso einer Statue der Athena. Über den Typus und die Sterne auf der Aigis vgl. zuletzt Savignoni in der Ausonia V 1910 p. 105ff.

Museo Chiaramonti: 64 (63) Statue der Pallas. Über Alkamenes vgl. zuletzt Winter, Altertümer von Pergamon VII p. 30ff., über den Hermes Propylaios ebenda p. 48ff. T. IX.

71 (über 180) Fragment einer Kolossalstatue der Dea Roma. Jetzt im 2. Raum des Belvedere.

Belvedere: 125 (2) Peperinsarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus. Der Sarkophag befindet sich jetzt mit allen übrigen Fundstücken aus dem Familiengrabe der Scipionen in der früheren Sala di Meleagro.

126 (5) Torso. Das Unterteil einer männlichen Figur (Museumsnummer 4), das bisher in der r. entsprechenden Nische stand — an seiner Stelle das Fragment einer Statue der Dea Roma —, befindet sich jetzt in der links entsprechenden Nische an Stelle von n. 127 (7).

127 (7) Der untere Teil eines weiblichen Sitzbildes. Jetzt links vom Eingange in die Galleria degli Arazzi.

128 (10) Statue des Meleagros. Jetzt im südlichen Teile der Sala degli Animali zwischen n. 177 (202) und 178 (214).

129 (11) Torso einer Statue des Apollon oder eines Wahrsagers. Jetzt im Cortile del Belvedere neben dem Eingang zum Gabinetto di Canova.

130 (17) Mummiusinschrift. Jetzt an der rechten Wand des Zimmers. Links daneben ein Gipsabguß der Rückseite mit zwei Einarbeitungen: Umriß einer Fußsohle und unregelmäßiges Viereck.

131 (21) Kolossalkopf des Trajan. Jetzt im Museo Chiaramonti auf der Grab-Ara n. 547.

132 (20) Vorderseite eines Sarkophags mit der Darstellung eines Hafens. Jetzt im Cortile del Belvedere an Stelle von n. 133 (27).

133 (27) Trapezophor mit seinem Gegenstück. Jetzt an der Treppe, die von der Sala in forma di croce greca zur Galleria dei candelabri emporführt, eingemauert.

143 (55) Relief, Festzug zu Ehren der Isis. Vgl. Dieterich, kleine Schriften p. 447 T. II.

151 (74) Gruppe des Laokoon. Vgl. zuletzt Pfuhl bei Pauly-Wissowa, Real-Enzyklopädie VII 2 p. 2199ff. unter „Hagesandros".

157 (92) Der Apoll vom Belvedere. Bulle Der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 99.

Galleria delle statue: 185 (253) Oberleib eines Triton oder Seekentauren. Zu Tritonen als Akroterien vgl. Winter, Altertümer von Pergamon VII p. 168 u. 173ff. Beiblatt 24.

192 (265) Amazonenstatue. Bulle Der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 145.

212 (420) Geharnischte Statue. Herr Dr. Hekler macht mich aufmerksam darauf, daß der antike Rumpf der Figur aus zwei Stücken zusammengesetzt ist. Die Fuge folgt dem unteren Rande des Panzers. Da die Teile nicht ganz genau aufeinander passen und der untere Teil von dem entsprechenden an der einheitlich erhaltenen Replik im British Museum verschieden ist (vgl. Vatikan-Katalog a. a. O.), so sind an unserer Figur beide Teile augenscheinlich willkürlich miteinander verbunden.

Das Zimmer der Büsten: 230 (388) Bildnisgruppe eines römischen Ehepaares. Herr Prof. Hülsen teilt mir einen Passus aus dem Codex Barberinianus XXX 89 fol. 541 (geschrieben um 1580) mit, aus dem sich ergibt, daß die Bildnisgruppe sich damals, also ein Jahrhundert ehe sie sich in der Villa Mattei nachweisen läßt, im Garten des Kardinals Alessandro dei Medici, des späteren Papstes Leo XI. (1535—1605), zwischen S. Maria Nova und dem Colosseum stand und daß sie damals noch mit einer Inschrift verbunden war, die nichts als die Namen der beiden Dargestellten nannte: Gratidia M. l. Chrite und M. Gratidius Libanus. Hülsen bemerkt dazu: „Immerhin ist es bemerkenswert, daß wir die Gens Gratidia bisher nur kennen aus dem Ende der Republik, und zwar als eine angesehene Munizipalfamilie aus Arpinum, Verwandte des Cicero. Die Inschrift steht CIL VI 35397, ist nur aus dieser Abschrift bekannt und scheint von dem Bildwerk abgebrochen oder getrennt zu sein, ehe der Marmor in die Villa Mattei kam." Vgl. Lanciani Archivio della Società romana di storia patria VI 476, 477.

234 (307) Kopf des Kronos. Vgl. den Nachtrag zu n. 361 (183).

238 Rechteckiges Marmorwerk mit Reliefs. Gusman, l'art décoratif de Rome T. 95—96.

Der Saal der Musen: 266 (508) Polymnia. Bulle, Der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 133.

274 (531) Herme des Periandros. Vgl. Platon polit. I, 9, 336.

Sala in forma di croce greca: 309 (566) Porphyrsarkophag. Michel, Die Mosaiken von Sta. Costanza in Rom (Leipzig, Kreysing, 1911) p. 16f. und sonst.

310 (574) Aphrodite nach der knidischen des Praxiteles. Bulle, Der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 155.

Sala della Biga: 324 (615) Diskobol, Stellung nehmend. Vgl. Schween, Die Epistaten des Agons und der Palaestra in Literatur und Kunst (Kiel 1911) p. 86ff. Schw. bestreitet, daß man den Jüngling als stellungnehmenden Diskobolen verstehen könne, und sucht ihn vielmehr als Epistaten zu erklären, der die Übung eines anderen teilnehmend beobachtet. Er legt dabei wohl zu starkes Gewicht auf die allerdings von Verschiedenen geäußerte Annahme, daß der Athlet den Diskos mit der l. Hand vorschwingen werde, um ihn dann in die r. Hand abzugeben. Ein derartiger Wechsel bei erhobenen Armen ist in der Tat unwahrscheinlich, und jedenfalls hat Schw. recht darauf hinzuweisen, daß der linke Arm der Statue ganz unbeteiligt niederhängt. Wenn er anderseits mit Berufung auf eine Gemme behauptet, die Athleten hätten zunächst den Diskos mit beiden ge-

senkten Händen gefaßt, dann erst mit dem r. Fuße die richtige Stellung eingenommen, so kann das jedenfalls unmöglich die Regel gewesen sein. Das Natürliche ist, erst Stellung zu nehmen, dann, ohne diese zu verändern, den Diskos mit beiden Händen zu fassen und zu erheben; natürlich ist es auch, daß die linke Hand so lange wie möglich der Rechten die Last des Diskos abnimmt. Die Statue stellt einfach den Augenblick des Stellungnehmens dar, noch ganz ohne Rücksicht auf den folgenden Aktus des Schwingens. Das Abmessende in Blick und Handhaltung gilt aber gewiß nicht dem l. Fuße, wie ein englischer Gelehrter meint, sondern dem Bestreben, die passendste Stellung zum Ziele zu nehmen und damit dem Diskos die kürzeste Wurfbahn zu sichern. Alle Motive der Figur wirken aber zweifellos weit lebendiger, wenn wir annehmen, daß sie sich aus der eigensten Aktion des Dargestellten ergeben, als wenn wir sie nur als Äußerungen der Teilnahme an der Übung eines anderen verstehen müßten, wozu eine Nötigung gewiß nicht vorliegt.

Galerie der Kandelaber: 361 (183) Der obere Teil einer Statue des Kronos. Man vergleiche wegen des Kronos-Typus die Grabgruppe des Cornutus, die kürzlich aus den vatikanischen Gärten in die Galleria lapidaria überführt und dort in der XXII. Abteilung über n. 93 aufgestellt worden ist (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen n. 801; da die Gruppe jetzt gereinigt ist, erkennt man, daß die Hauptfigur tatsächlich die Harpe im Schoße hält).

364 (222) Statue einer Wettläuferin. Bulle, Der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 142.

Das etruskische Museum im Vatikan: 645 Statuette der Athena. Vgl. zuletzt Savignoni in der Ausonia V 1910 p. 101ff. Fig. 21. 22, wo nachgewiesen ist, wodurch sich die irrtümliche Annahme, die Statuette sei geflügelt gewesen, bilden konnte. S. ebendort weitere Beispiele von Sternen auf der Aigis. Vgl. unsere n. 52.

Das kapitolinische Museum.

Halle: 759 (40) Kolossalstatue des Ares. Vgl. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 1911 CXX p. 195, wo K. Woelcke die Beziehung des Typus auf das Kultbild im augusteischen Tempel in Frage stellt, ohne die verschiedenen Gründe, die entschieden dafür sprechen, zu widerlegen (die Beziehung begründet sich nicht allein auf das Zeugnis des ehemals in der Sammlung Marlborough befindlichen Carneols). Den Gründen, die Woelcke für seinen Zweifel anführt, können wir kein entscheidendes Gewicht zugestehen. Die Annahme, daß der Typus erst von einem bärtigen

Kaiser eingeführt worden sei, wird durch das Zeugnis einer Bronzemünze Trajans mit diesem Bilde des Gottes widerlegt (im Museo Faina zu Orvieto).

768 Statuenbasis. Die Basis ist in dem englischen Kataloge nicht erwähnt.

780 (20) Gequälte Psyche. Vgl. Pagenstecher in den Sitzungsberichten d. Heidelberger Akademie d. Wissensch. philos.-hist. Klasse 1911, 9. Abhandl. p. 7.

798 Basis, der Mater Magna geweiht. In dem Literaturnachweis lies Mus. Cat. St. d. col. 109b statt 109†.

802 (3) Gruppe, Eros und Psyche. Vgl. Pagenstecher in den Sitzungsberichten d. Heidelberger Akademie d. Wissensch. philos.-hist. Klasse 1911, 9. Abhand. p. 7f. (P. hält die Dargestellten für sterbliche Kinder) und p. 40.

Der Konservatorenpalast.

Korridor: 908 Statue eines Knaben mit einem Ferkel. L. Cl. Spaulding, the „Camillus"-type in sculpture (Lancaster PA. 1911) p. 53f.

Saal der Bronzen: 957 Bronzestatue eines Camillus. L. Cl. Spaulding a. a. O. p. 44ff. mit Abb.

Zimmer der archaischen Skulpturen: 978 (22) Der vordere Teil eines zu einer Kolossalstatue gehörigen Fußes. Dickins bestreitet in dem Journal of hell. studies XXXI 1911 p. 308ff. die Zulässigkeit jener Hypothese, die den Fuß mit der Isis Athenodoria, diese Isis mit Athenodoros, einem der Künstler des Laokoon, in Zusammenhang bringen wollte. Er vergleicht den Fuß, den er in Fig. 1a—d von verschiedenen Seiten abbilden läßt, mit einzelnen Resten der Göttergruppe des Damophon aus Lykosyra und gelangt zu dem Schlusse, daß der Fuß ebenfalls von einem Werke des Damophon stamme. Muß man aber D. auch die Unterschiede in der künstlerischen Art zwischen Fuß und Laokoon zugestehen, so ist doch auch der Gegensatz zwischen dem Fuß und den Fragmenten aus Lykosyra stark genug: dort ein Hinarbeiten auf äußerlich-dekorative Wirkung mit krausem, etwas üppigem Detail, hier eine übermäßige Feinheit, schlichte Motive und vielmehr eine gewisse Trockenheit. Man vergleiche die einfach gewundenen Fisch-Schweife hier und die barockverschlungenen dort. Jenes steht mit dem Stil des Damophon, wie wir ihn aus seinen Köpfen kennen lernen (n. 787), im Einklang, dieses entspricht vielmehr dem künstlerischen Charakter weiblicher Gewandstatuen, die man auf rhodische Werke zurückgeführt hat (n. 8) und an die sich der Isis-Typus, in dem man die Isis Athenodoria hat

erkennen wollen, sehr wohl anschließen läßt. Man müßte dann für dieses Werk nur einen früheren Künstler namens Athenodoros aus dem 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr. in Anspruch nehmen.

Das Antiquarium Comunale.

1018 Mädchenstatuette nach einem Bronzeoriginale aus dem 5. Jahrhundert. In das neugegründete Museum zu Frankfurt a. M. ist aus römischem Kunsthandel ein Gegenstück dieser Statuette gelangt (leider auch ohne Kopf).

1024 Statue eines zum Dienste im eleusinischen Kult geweihten Knaben. L. Cl. Spaulding, the „Camillus"-type in sculpture (Lancaster PA. 1911) p. 53 mit Abb.

1030 Fragmentierte Statue eines Diskobolen. Vgl. den Nachtrag zu n. 324.

Museo Barracco.

1094 (114) Doppelherme mit zwei gleichen Jünglingsköpfen. In der 2. Auflage der von Furtwängler herausgegebenen Beschreibung der Glyptothek in München wird p. 67 der Typus dieser Doppelherme fälschlich für identisch mit einem strengen Jünglingstypus in der Glyptothek erklärt, den Furtwängler auf Kalamis zurückgeführt hat (Meisterwerke p. 115 Fig. 21). Die Demeter in Berlin-Cherchel wird von Schrader in den Jahresheften d. österr. arch. Instituts XIV 1911 p. 42ff. für pheidiasisch erklärt, doch wirkt die Zusammenstellung mit der sicher pheidiasischen Kore Albani (n. 1922) wenig überzeugend. Die Verwandtschaft des Kopfes der Demeter mit dem Typus der Doppelherme ist Schrader entgangen.

1100 (109) Polykletische Jünglingsstatuette. Bulle, Der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 116.

1122 (71) Nackte Statuette einer Frau. Jetzt in dem Glasschranke des kleinen Bibliothekzimmers neben dem Eingang.

NB. Von den Katalogen der Sammlung ist nur der nicht llustrierte bei dem Kustoden käuflich.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Digitized by Google

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed. Renewals only:
Tel. No. 642-3405
Renewals may be made 4 days prior to date due.
Renewed books are subject to immediate recall.

12

REC'D LD JAN 2 '74 -9 AM

1974

REC'D CIRC DEPT SEP 3 '74

LD21A-10m-8,'73
(R1902810)476—A-31

General Library
University of California
Berkeley

REC'D LD NOV 27 '72 -3 PM 1 6

-12,'43 (879

Digitized by Google